

الكتاب التذكري
بمناسبة مرور عشرين عاماً على تأسيس
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الكويت

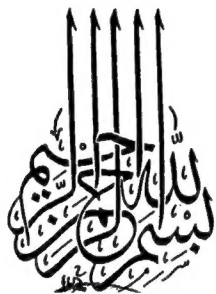
بحوث في اللغة والأدب

اعداد واشراف
الدكتورة سهام الفريح

اهداءات ٢٠٠٣

اسرة ا.د/علي محمد الواحد واهله

القاهرة



الكتاب التذكاري
بمناسبة مرور عشرين عاماً على تأسيس
مِتم اللغة العربيه وآدابها
جامعة الكويت

بحوث في اللغة والأدب

أ. د. عبد الله هارون	أ. د. عبد الله هارون
أ. د. عبد العال سالم	أ. د. عبد العال سالم
أ. د. عبد الصبور شاهين	أ. د. عبد الصبور شاهين
أ. د. أحمد مختار عمر	أ. د. أحمد مختار عمر
أ. د. عبد العزيز مطر	أ. د. عبد العزيز مطر
أ. د. فاضل السامرائي	أ. د. فاضل السامرائي
د. مصطفى الخساس	د. مصطفى الخساس
د. أحمد فوزي البيب	د. أحمد فوزي البيب
د. محمد السلمان	د. محمد السلمان
أ. د. عبد الله هارون	أ. د. عبد الله هارون
أ. د. محمد فتوح أحمد	أ. د. محمد فتوح أحمد
أ. د. سامي مكي العاني	أ. د. سامي مكي العاني
د. عبد الله العتيبي	د. عبد الله العتيبي
د. سليمان الشطي	د. سليمان الشطي
د. سهام الفريح	د. سهام الفريح
د. نسيمة الغيث	د. نسيمة الغيث
د. سعاد عبد الوهاب	د. سعاد عبد الوهاب

اعداد و اشرف
الدكتور سهام الفريح

مكتبة المعلم
الكويت

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤٠٨ هـ - ٢١٩٨٧

- ☆ اعداد واشراف : الدكتور مهام الفريح .
- ☆ قام بالنشر مكتبة المعلا - الكويت / ت: ٤٧٣٧٨٢٨ .
- ☆ طبع في مطابع - شركة مطبعة الفيصل .

افتتاحية

د. سهام الفريح

تحرص الدول الحديثة في مقدمة ما تحرص عليه على أن يكون لها جامعة إلى جانب العلم، والنشيد الخاص بالدولة، ذلك لأنها بالجامعة تبني الأساس الذي سيرتفع عليه كيان الدولة، ويطرس كل ما له صلة بالحاضر والمستقبل معاً. وفي ضوء هذا تكون هناك سيطرة من الجامعة على كل الأزمنة المتمثلة في الماضي والحاضر والمستقبل، والدول التي تسيطر على الزمن - على هذا النحو - تكون جديرة بالبقاء، وتكون قادرة على أن تشق لها طريقاً مأموناً إلى المستقبل.

ودور الجامعة في وطننا الكويت لا يستطيع أحد أن ينكره، أو يتجاهله، وذلك لخصوصية هذا البلد الصغير في مساحته، والكبير في مواقفه على الساحات الوطنية، والقومية، والعالمية.

ومن المعروف أن الدول الآن لا تقاس بالمساحات والأميال، وإنما تقاس بالمواقف والأفعال، وفي ضوء هذا تحيي جامعة الكويت في طليعة المؤسسات بالدولة، وذلك لأنها تتعامل أساساً مع الإنسان، فهي تصنعه على عينها - إن صح التعبير - فليس معنى هذا أنها تصبه في قالب بعينه، ولكن معناه أن تطلعه أساساً على واقع حضارته، ثم تحركه ليتعرف بذلك على الواقع الذي يعيش فيه، ثم تدفعه أكثر لتكون عيناه على المستقبل، ومن هنا تكون انطلاقاته سليمة، فهو أساساً مشحون بالولاء للوطن، وموالم لقوميته، وعحب للإنسانية في الوقت نفسه. وكل إنسان على هذه الشاكلة، يزجي منه الخير، وتكون عنده القدرة على الإسهام في الحضارة كأعمق ما يكون الإسهام.

ولأهمية هذه الرسالة التي تقوم بها الجامعة يكون من الأهمية بمكان أن تقرب لنا هذه المؤسسة مفهوم « المدينة الفاضلة » على النحو المصري الذي يتفق مع الزمان والمكان، فقد حلم الفلاسفة قديماً بعالم يتفق وعصورهم، وقدرتهم على الأحلام، ومن حقنا في هذا العصر أن يكون لنا حملنا الخاص بنا، فنحن نعلم بجامعة لا تتكون من جزر تسمى

كليات ، وإثنا غلم بجسد واحد متكامل ومتعاون اسمه الجامعة ، ومن أجل قيام هذا الجسد الواحد المتكامل ، لا بد أن يكون هذا الاتصال الحميم بين الأساتذة والطلبة والوسائل التعليمية ، والأجهزة الإدارية ، فحين يتم هذا التعاون تكون الثمرة نوعية جديدة من الخريجين قادرة على الخلق والابتكار ، والدفع بالوطن - وبالتالي بالأمة - إلى مراقي جديدة .. مرقى بعد مرقى ، وليس هذا جديداً على الأمة العربية ، ذلك لأنه كان لهذه الأمة دور حضاري مشرق ، ومن استطاع أن يخلق مجدداً قديماً - في ظروف صعبة - فإنه يستطيع أن يخلق مجدداً جديداً - في ظروف مواتية .

وإذا كان لكل جامعة واجهة ، فإن الواجهة المعروفة في كل جامعات العالم هي الواجهة التي تحمل لواء اللغة القومية وأدائها ، ومن هنا يكون من الضروري أن ننظر إلى قسم اللغة العربية في ضوء هذا العرف الجامعي المعروف في العالم كله ، فهو القسم الذي يتم بلغة الأمة ، واللغة ليست ألفاظاً وعبارات ، وإثنا هي في المقام الأول فِكرٌ ، وعلى حد قول جان بيرو : من الثابت أن بنية أي لغة من اللغات ذات علاقة بعقلية المتكلمين بها ، وينظمهم ، وبحضارتهم « فلغتنا العربية ليست مجرد وسيلة للتعبير ، ذلك لأنها جزء لا يتجزأ من الكيان العربي ، ولأنها لغة القرآن الكريم ، ولغة هذا التراث العظيم الذي تتأسك به الأمة ، بالإضافة إلى أنها الرابطة الوثيقة لأقطار هذا العالم العربي الذي يشغل مساحة مهمة من العالم ... لذا يجب أن يكون الهدف من التعليم الجامعي متجاوزاً عملية التعليم ، وحشو الأذهان ، والانكسار أمام المناهج التي تتعامل معها بعض الدول لأنها تتفق وطموحاتها ، وفلسفتها في الحياة ، وفي الوقت نفسه يجب ألا يكون هذا الهدف مجرد اجترار لكل ما هو قديم ، ذلك لأنه يجب أن يكون في الذهن أن هناك عالماً مفككاً ، ومتصارعاً اسمه العالم العربي ، وأنه يجب أن نعيد لهذا العالم تماسكه ، وتماطفه وطموحاته ، وأحلامه في أن يقود الحضارة ، كما سبق أن كانت له القيادة في هذا المجال ... والخطوة الواثقة في هذا المجال تنطلق أساساً من الاعتزاز باللغة وأدائها ، فدور أقسام اللغة العربية دور عظيم ورائد ولا غنى عنه في عملية بناء الأمة بناء جديداً على مستوى المعاصرة والأصالة معاً .

* * * * *

كل هنا يقودنا إلى ذكر الهدف من تقديم هذا « الكتاب التذكاري » فقد جاء في الذهن أن الخطوة الأولى في تحقيق « الحلم العربي » الذي تكلمنا عنه هو تواصل رجال العربية فيما بينهم ، فما أكثر أقسام اللغة العربية في الجامعات ، بل ما أكثر الكليات المختصة بدراسة اللغة العربية وآدابها في عدد الجامعات ، ولكن بالرغم من هذه الكثرة الكثيرة ، لا يوجد التواصل إلا بمقدار ، والتلاقي إلا بقدر ، ومن هنا فكرنا في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت أن نسجل خطوة أولى في سبيل هذا التواصل والتلاقي ، وذلك عن طريق تعرف الذين تركوا أوطانهم ، وحضروا إلى الكويت لتدريس اللغة العربية وآدابها ، وقد ساعدتنا الظروف حين ساقط إلينا مناسبة سعيدة هي مرور عشرين عاماً على تأسيس قسم اللغة العربية بجامعة الكويت .

المهم أننا « بذرة اللقاء » في عالمنا العربي ، وأتينا نزرع « وردة محبة » في جنة اللغة العربية وآدابها ، ومع أن هذا الكتاب لم يستوعب كل ما كتبه الزملاء الذين عملوا في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت فترة من الزمان ، إلا أننا على أمل تكرار المحاولة ، مرة بعد مرة ، لنصدر كتاباً بعد كتاب .

* * * * *

وأخيراً ...

فلا أخفي أننا ترددنا كثيراً فحين تتوجه إليه بالإهداء ، وما أكثر الوجوه المشرقة التي تزاوجت ، لأنها تستحق أن يهدى لها هذا الكتاب ، وحين وصل بنا العجز إلى مدى بعينه ، رأينا هذه الوجوه المشرقة هي التي تحول لنا المشكلة ، ذلك لأنها أومأت إلينا - فضلاً منها وكرمًا - أن يكون الإهداء لكل الذين عملوا في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة الكويت ، فإليهم جميعاً ، باسم قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الكويت ، أهدي هذا الكتاب .

والله من وراء القصد ،،،،

اللغة

- ١ - من كناشة النوادر .
أ. عبد السلام محمد هارون
- ٢ - الدلالة التاريخية واللفوية لكلمة عرب .
أ. د. عبد العال سالم مكرم
- ٣ - نظرية جديدة في دلالة الكلمة القرآنية .
أ. د. عبد الصبور شاهين
- ٤ - احصاء الكمبيوتر لجذور اللغة العربية .
أ. د. أحمد مختار عمر
- ٥ - من أسرار اللهجة الكويتية .
أ. د. عبد العزيز مطر
- ٦ - الدلالة الزمنية لفعل الأمر .
أ. د. فاضل السامرائي
- ٧ - عين المضارع بين الصيغة والدلالة .
د. مصطفى النحاس
- ٨ - البحر المنبسط اكتشاف بحر شعري .
د. أحمد فوزي الهيب
- ٩ - قدرة اللغة العربية على الاستيعاب والتعبير والأداء
د. محمد عبد الرحيم السمان

من كناشة النوادر*

الأستاذ عبد السلام محمد هارون
مجمع اللغة العربية - القاهرة

* أُلقيت في يوم الثلاثاء ١٣ من جمادى الثانية ١٤٠٥ هـ من مارس ١٩٨٥ ويقرر المجمع .

الكرام الحاتمي :

عبرة خالدة امتدت عبر التاريخ من عصر الجاهلية إلى عصرنا هذا الخامس عشر الهجري ، ومستظل خالدة سائرة ما عاش المثل السائر : « أجود من حاتم » .

إن أجواد العرب كثيرون ، تكفل صاحب المقد برد أخبارهم في تفصيل ، وجعلهم فريقين : فريق في ظلام الجاهلية ، وفريق في نور الإسلام . أما أهل الجاهلية فينظر صاحب العقد^(١) إليهم قائلاً : « الذين انتهى إليهم الجود في الجاهلية ثلاثة نفر : حاتم بن عبد الله الطائي ، وهرم بن سنان المري ، وكعب بن أمانة الأيادي » .

« وأما أجواد أهل الإسلام ^(٢) فأحد عشر رجلاً في عصر واحد لم يكن قبلهم ولا بعدهم مثلهم : فن الحجاز ظهر عبيد الله بن العباس ، وعبد الله بن جعفر ، وسعيد بن العاص ، ثلاثة . وخسة معهم من أجواد البصرة : عبد الله بن عامر بن كُريز ، وعُبيد الله بن أبي بكرة مولى رسول الله ﷺ ، ومسلم بن زيادة ، وعبيد الله بن مَعْمَر قُرشي ، وطلحة الطلحات الذي يقول له الشاعر :

نضر الله أعظمًا ذنوبها بسجستان طلحة الطلحات «
وثلاثة من أهل الكوفة : عتاب بن ورقاء الرياحي ، وأسماء بن خارجة الفزاري ،
وعكرمة بن رمي الفياض .

ورسم صاحب المقعد لكل من هؤلاء صورة رائعة من الجود والسماحة والندى تنبئ
عن طيب المنصر العربي في جاهليته وإسلامه . ثم ألحق بكل أولئك طبقة ثانية من
أجواد الإسلام تقتل في الحكم بن حنظلة الذي كان والياً على « منبج » . فقال رجل من
أهلها : قدم علينا الحكم وهو مملق فقير فأغنانا وأثرنا! فقيل له : كيف أغناكم وهو فقير؟!
قال : علمنا المكارم فعاد غنيها على فقيرنا - يعنى ما كان منه من قدوة فاعلة .

ومن رجال هذه الطبقة الثانية : معن بن زائدة الذي قيل فيه : « حدث عن البحر

(٦) العقد ٢٨٧/٦ .

(٢) العقد ٢٩٢/١ .

ولا حرج ، وحدثت عن معن ولا حرج . ومنهم كذلك يزيد بن المهلب ، الذي مرّ في طريقه إلى البصرة بأعرابية فأهدت إليه عنزاً فقبلها . وقال لابنه معاوية بن يزيد : ما عندك من نفقة ؟ قال : ثمانمائة درهم . قال : ارفقها إليّ . قال : إنها لا تعرفك ويرضيها اليسير . قال : إن كانت لا تعرفني فأنا أعرف نفسي ، وإن كان يرضيها اليسير فأنا لا أرضى لها إلا بالكثير .

ومنهم ^(١) : يزيد بن حاتم الأزدي الذي قابل الشاعر بينه وبين يزيد آخر ، وهوزيد بن أسيد القيسي ، في جود الأول وشح الثاني فقال :

لشّان ما بين اليزيديين في النسي يزيد سليم والأعراب حاتم
فهم الفقى الأزديّ إتلاف ماله وهم الفقى القيسي جمع السدّام
ومنهم كذلك : أبو ذؤف ، ومعن بن زائدة ، وخالد بن عبد الله القسريّ ، وعدي بن حاتم الطائي الذي قال فيه الشاعر :

أبوك جواد لا يثشق غباره وأنت جواد ما تمذر بالعلل

ولا ريب أن رأس هؤلاء جميعاً حاتم الطائي ، الذي نشأ في بيت كله شهامة وكرم . كانت أمه ذات يسار ، وكانت من أسخى الناس وأقوام لضيّف ، وكانت لا تسك شيئاً غلكه . فلما رأى إخوتها إتلافها ذلك حجروا عليها ، ومنعوها مالها ، فكثت دهرأ لا يُدفع إليها شيء منه ، حتى إذا ظنوا أنها قد وجدت ألم ذلك أعطوها صرمة من إبلها ، أي قطيعاً ، فجاءتها امرأة من هوازن كانت تأتيها في كل سنة تسألها ، فقالت لها : دونك هذه الصرمة فخذها فولله لو عضني من الجوع مالا أمنع معه سائلاً ^(٢) .

هذه أمه . أما بنته سقانة بنت حاتم فيقول أبو الفرج ^(٣) : كانت من أجود نساء العرب ، وكان أبوها يعطيها الصرمة بعد الصرمة من إبله فتنهبها وتعطيها الناس .

ولعل أعجب صورة حفظها التاريخ من صور كرمه ما رواه أبو الفرج عند حدوث مجاعة بالبادية أنهب الخف والظلف ، وجاءته امرأة تشكو جوع صبياتها ، ولم يكن

(١) العقد ٣٠٦/١ .

(٢) الأغاني : ٩٣/١٦ .

(٣) الأغاني : ٩٤/١٦ .

عنده ما يجود به ، فإذا يصنع ؟ قام حاتم إلى فرسه فذبحها ، ثم أوقد النار وأججها ،
ودفع إلى المرأة شفرة حادة وقال لها : اشتوي وكلي . ثم جعل يأتي بيوت الحي ويقول :
انهضوا ، عليكم بالنار . فاجتمعوا حول تلك الفرس وجلس ناحية ،

يقول أبو الفرج : فما أصبحوا ومن الفرس قليل ولا كثير إلا عظم وحافر ، وإنه
لأشدّ جوعاً منهم . وما ذاقه .

هذه الصورة العظيمة من الإيثار مع الحصاصة ، هي التي خلدت ذكر حاتم ورفعة
مكاناً بين العرب علياً . ولكن هل يسلم الشرف الرفيع من الأذى ؟

لقد لقي حاتم من شرراء عصره من يجوه أقذع الهجاء ويقول فيه^(١) :

لعمري ومـــــا عمري عليّ يمين لبئس الفقى المدعو بالليل حاتم
غداة أتى كالثور أخرج فاتقى بجبهته أقتاله وهو قائم
كأن بصحره الغبيط نعاماً تبادرها جنح الظلام نعام
أعارتك رجليها وهافي لهما وقد جرد تبيض المتون صوارم

جعله كالثور الحائر وقد أحيط به فلم يحجر حراكاً . كما شبهه بالنعام الشاردة الحفاة ،
وهذا غاية في الهجو ، وهجاه شاعر آخر بأنه لا يصنع المعروف ولا يستعمله وأنه بعيد
كل البعد عن البر والإحسان فقال :

لعمري ومـــــا عمري عليّ يمين لقد ساءني طورين في الشعر حاتم
أيقظان في بفضائنا وهجائنا وأنت عن المعروف والبر نـــــائم

وكذا لا يستطيع امرؤ مها بلغ قدره أن يلقي إجماعاً على اعتراف الناس له بالفضل .

ومن ذا الذي ترجى سجاياه كلها كفى المرء نبلاً أن تعد معاييه

بر الأبناء :

هذا خالد بن عبد الله القسري يضرب مثلاً رائعاً من أمثلة سماحة الإسلام الذي لا

(١) شواهد الميقي - هامش الخزانة ٩١٤ .

(٢) الانتثال بفتح الهززة ومـ ون القاف جمع قتل بكسر القاف وهو العدو ، والشعر ليزيد بن اليزيد بن قنافة .

(٣) البقر - ٢٥٦ .

يكره أحداً على الدخول فيه : ﴿ لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي ﴾ .
وهناك أمر آخر حرص لإسلام عليه أشد الحرص ودعا إليه في إيجاب حكم : ﴿ ووصينا
الإنسان بوالديه إحساناً ﴾^(١) . والأم والوالدة أحق الناس بحسن الرعاية وكريم الصيانة .

ومن هذا المنطلق رأى خالد بن عبد الله القسري ، وهو أمير الكوفة أن يبني لأمه
- وكانت نصرانية - بيعة تتعبد فيها هي ومن على محلتها من المسيحيين .

وقد وجدت هذا النص النادر في مجمع البلدان لياقوت المتوفى سنة ١٢٦^(٢) عند
الكلام على (بيعة خالد) قال : منسوبة إلى خالد بن عبد الله القسري ، كان بناها لأمه
وكانت نصرانية ، وبني حولها حوانيت بالأجر والجص . وذلك لتعمير هذه البقعة .

ثم وجدت أبا الفرج الأصبهاني^(٣) السابق لياقوت بنحو ثلاثة قرون يذكر هذا الخبر
ويقول : إن أم خالد كانت رومية نصرانية ، فبنى لها كنيسة في ظهر قبلة المسجد الجامع
بالكوفة .

وفي تاريخ الطبري في عدة مواضع^(٤) أنه كان يقال لخالد بن عبد الله القسري هذا :
ابن النصرانية . . ولكنه مع هذا التعبير الشنيع لم يستطع عقوق أمه أو طرح البر بها ،
بل مكّنها كما يمكّن المسيحيون في شرعة الإسلام السمح من أداء شاعرهم الدينية .

عيد الفطاس :

لعل أقدم من أجرى له ذكراً هو المؤرخ الجغرافي القديم أبو الحسن المسعودي المتوفى
سنة ٣٤٦ في كتابه مروج الذهب^(٥) :

وَالْفِطَاسُ عيد من أعياد النصارى في مصر ، يقول المسعودي : « وأهل مصر

(١) الأحقاف : ١٤ .

(٢) مجمع البلدان : ٣٣٧٢ .

(٣) لأغاني : ٥٧١٩ .

(٤) الطبري : ٤٩٠/٦ ، ١٥١/٧ و ٥٢٣ .

(٥) مروج الذهب : ٢٤٢/١ .

يفتخرون بصفاء النيل في هذا الوقت . وفيه يختزن المياه أهل تنيس ، ودمياط ، وتونة ،
وسائر قرى البحيرة^(١) .

ويسوق المسعودي تصويراً لما كان يجري في ليلة الغطاس فيقول : « وليلة الغطاس بمصر شأن عظيم عند أهلها لا ينام الناس فيها ، وهي لليلة إحدى عشرة تمضي من طوبة ، وستة من كانون الثاني . ولقد حضرت سنة ثلاثين وثلاثمائة ليلة الغطاس بمصر ، والإخشيد محمد بن طنج في داره المعروفة بالختارة في الجزيرة الراكية للنيل ، والنيل يطيف بها . وقد أمر فأسرج من جانب الجزيرة وجانب القسطاط ألفا مشعل غير ما أسرج أهل مصر من لمشاغل والشمع ، وقد حضر النيل في تلك الليلة مئو آلاف من الناس من المسلمين والنصارى ، منهم في الزوارق ، ومنهم في الدور الدانية من النيل ، ومنهم على الشطوط لا يتناكرون الحضور ، يحضرون كل ما يمكنهم إظهاره من المأكول والمشرب والملابس وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهي ، والعزف والقصف ، وهي أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سروراً ، ولا تغلق فيها الدروب ، ويفطس أكثرهم في النيل ، ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ومبرء للداء .

ويأتي من بعده أحمد بن علي القلقشندي القاهري المتوفى سنة ٨٢١ فيذكر أن أعياد القبط المشهورة أربعة عشر عيداً^(٢) ، وهي على ضربين : صفار وكبار ، ويجعل خاتمة الأعياد الكبار عيد الغطاس ، يقول : ويعملونه في الحادي عشر من طوبة من شهر القبط . ثم يذكر أن أصل هذا العيد أمر ديني ، وهو أن يحيي بن زكريا عليه السلام ، وينعتونه بالمعمدان غسل عيسى عليه السلام ببحيرة الأردن ، وأن عيسى لما خرج من الماء اتصل به روح القدس على هيئة حمامة . والنصارى يغمسون أولادهم فيه في الماء مع أنه يقع في شدة البرد » .

ويقول القلقشندي بعد ذلك إلا أن عقبه يحصى الوقت - أي تظهر حرارة الجو -
يقول المصريون : غطسَم صَيَّعْتُمْ ، ونورزَم شَيَّعْتُمْ » ومن المعروف أن عيد النوروز يكون

(١) تونة هذه جزيرة قرب تنيس ودمياط من الديار المصرية . يضرب الليل بحسن معمول ثيابها وطرزها ، كما يقول ياقوت . وأما البحيرة فهي تسمية قديمة جداً وياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ يسميها بحيرة الإسكندرية ويقول : ليست بحيرة ماء ، إنما هي كورة معروفة من نواحي الإسكندرية بمصر تشغل كل قرى كثيرة ودخل واسع .

(٢) صبح الأعشى : ٤٢٥/٢ - ٤٢٦ .

في شهر توت من أول السنة القبطية .

ويأتي من بعدهما شهاب الدين أحمد الحوي التوفي سنة ١٠٩٨ في كتابه « عجائب المخلوقات » ، وهو غير صاحب عجائب المخلوقات المعروف بالقزويني والتوفي سنة ٦٨٢ فيذكر نحواً مما ذكر القلقشندي ، ويتولى نقله من بعد ذلك العلامة الآلوسي في بلوغ الأرب^(١) معزواً إليه .

المسلم القبطي :

هنا هو أبو عمرو عبد الملك بن عمير بن سويد اللخمي الكوفي القبطي الفرسى . كان قاضياً على الكوفة بعد الشعبي . يذكرون أنه رأى علي بن أبي طالب ، وروى عن جابر بن عبد الله . ويروي ابن خلكان^(٢) أنه قد عرّ حق بلغ عمره مائة سنة وثلاث سنين .

ويروي ابن خلكان عنه أنه قال : كنت عند عبد الملك بن مروان بقصر الكوفة حين جيء برأس مصعب بن الزبير فوضع بين يديه ، فرأيت قد ارتعدت ، فقال لي : مالك؟ قلت : أعينك بالله يا أمير المؤمنين ، كنت بهذا القصر بهذا الموضع مع عبيد الله ابن زياد فرأيت رأس الحسين بن علي بن أبي طالب بين يديه في هذا المكان . ثم كنت فيه مع المختار بن أبي عبيد الثقفي فرأيت رأس عبيد الله بن زياد بين يديه . ثم كنت فيه مع مصعب بن الزبير هذا فرأيت فيه رأس المختار بين يديه ثم هذا رأس مصعب بن الزبير بين يديك !! قال : فقام عبد الملك من موضعه وأمر بهدم ذلك الطاق^(٣) الذي كنا فيه .

ثم يقول ابن خلكان : « والقبطي بكسر القاف وسكون الباء الموحدة وكسر الطاء المهملة ، هذه النسبة إلى القبطي ، وهو فرس سابق كان له فنسب إليه . والفرسي نسبة إلى هذا الفرس أيضاً . وأكثر الناس يصحفه بالقرشي . وقد ذكره الذهبي في كتابه الملتب^(٤) ، وقال : « كان له فرس يقال له القبطي ،

(١) بلوغ الأرب : ٢٥٨/٢ .

(٢) في ترجمته : ٢٨٧/١ .

(٣) الطاق : ما عطف من الأبنية ، وعقد البناء حيث كان . والجمع طاقات وأطواق وطيقان .

(٤) الملتب : ٢٨٧/١ .

فعرف بفرسه . وفي حواشي المشتبه عن ابن ناصر الدين محمد بن أبي بكر القيسي : « ومنهم جبر بن عبد الله القبطي ، مولى بني غفار ، وفد رسولاً من المقوقس بمارية القبطية إلى رسول الله ﷺ . قال سعيد بن عفير : فالقبط تفتخر بجبر هذا الذي تو سنة ٦٣ . ومنهم أبو رافع القبطي مولى رسول الله ﷺ . فهاتان النسبتان الأخيرتان إذن لم تكونا نسبة دينية ، بل نسبة إلى العنصر المصري الذي كان يسميه العرب بالقبط في ذلك الزمان القديم .

تحقيق عسكري :

لحظ المسعودي ، وهو يقرأ كتب المغازي والسير أن المؤرخين يختلفون في عدد الغزوات والسرايا والسوارب والبعوث ، فعددها بعضهم ثلاثاً وسبعين ، وبعضهم ستاً وسبعين ، وبعضهم ستاً وستين ، وبعضهم نيفاً وخمسين وأن محمد بن إسحاق جعلها خمساً وثلاثين والواقدي ثمانين وأربعين . والمسعودي محقق ، وقد عزا ذلك الخلاف إلى أن منهم من يعتد بسرايا لا يعتد بها آخرون لأن بعض السرايا كان ينطلق من بعض المغازي ، فيفردها بعضهم ، ويعملها البعض الآخر في جملة المغازي .

ثم ذكر أن الضابط الحق الذي اعتده ذوو المعرفة بسياسة الحرو وتبدير العساكر والجيوش ومقاديرها وسماتها أن السرايا ما بين الثلاثة إلى الخمسة ، وهي التي تخرج بالليل . فأما التي تخرج بالنهار فهي السوارب ، من قوله تعالى : ﴿ من هو مستخف بالليل وصارب بالنهار ﴾ . فالذين كثروا العدد ضموا السوارب إلى السرايا . ثم يقول : وما زاد على الخمسة إلى دون الثمانيات فهي المناسر ، وما بلغ الثمانيات فهو جيش ، وما زاد على الثمانيات إلى دون الألف فهو الحشاش ، وما بلغ الألف فهو الجيش الأزم ، وما بلغ الأربعة آلاف فهو الجيش المحفل ، وما بلغ اثني عشر ألفاً فهو الجيش الجرار . وإذا افترقت السرايا والسوارب بعد خروجها فما كان دون الأربعين فهي الجرائد ، وما كان من الأربعين إلى دون الثلاثمائة فهي اللقائب ، وما كان من الثلاثمائة إلى دون الخمسة مائة فهي الجمرات . وكانوا يسمون الأربعين رجلاً إذا وُجِّهوا : العصبة . ثم يقول : « ويقول الاس فيما ذكرنا كلاماً كثيراً ، وقد ذكرنا من ذلك أفضل ما قيل وأوجزه »^(١) .

(١) التنبيه والإشراف للمسعودي ٢٤٢-٢٤٤ .

حساب العقدة :

يقول الجاحظ في حصره لأنواع الدلالات على المعاني ، في كتابه البيان والتبيين^(١) « وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء ، لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ . ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نصبة ، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصر عن تلك الدلالات » . ويقول أيضاً في تفسير النصبة^(٢) إنها الحال الناطقة بغير اللفظ ، والمشيئة بغير اليد ، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض ، وفي كل صامت وناطق . ومثل الجاحظ لذلك بالإسكندر الذي قام أحد الخطباء يؤبنه وقد قام الخطيب على سريره وهو مسجى : « الإسكندر كا أمس أنطق منه اليوم ، وهو اليوم أوعظ منه أمس » . فكأنه نطق بأن كل حي إلى فناء

ولكننا نلاحظ أنه جعل أنواع الدلالات في كتابه الحيوان^(٣) أربع دلالات فقط : لفظ ، وخط ، وعقد ، وإشارة . فأغفل ذكر النصبة هذه . وليس بين النصين تناقض ، فإن الجاحظ وإن لم ينص في الحيوان عليها نصاً صريحاً ، فإنه جاء بها في ختام هذا التقسيم ضمناً ، إذ يقول بعد كلام طويل : « فالأجسام الحرس الصامته ، ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحة الشهادة ، كما خبر الهزال وكسوف اللون عن سوء الحال ، وكما ينطق السم وحسن النظرة عن حسن الحال » .

ويقول : « فمن جعل أقسام البيان خمسة فقد ذهب أيضاً مذهباً له جواز في اللغة » . وشاهد في العقل » . وبذلك يرتفع الخلاف بين هذين النصين .

الذي يعنينا من هذا كله كلمة « العقد » الذي جعله الجاحظ ضرباً من ضروب الدلالة . وهو استعمال قديم جداً ترجع جذوره إلى عهود الجاهلية الأولى .

والعقد : نوع من الحساب يكون بأصابع اليدين ، ويقال له « حساب اليد » . وهو

(١) البيان : ٧٧/١ .

(٢) البيان : ٨١/١ .

(٣) الحيوان : ٣٥-٣٣/١ .

طريقة حسابية إشارية كان العرب يستعملونها ، يعبرون بها عن العدد ولا سيما عند المساومة على البيع .

وقد ورد في صحيح البخاري^(١) من حديث سفيان بن عيينة يسوق السند إلى أم المؤمنين زينب بنت جحش قالت : « استيقظ النبي ﷺ من النوم محمراً وجهه يقول : لا إله إلا الله ، ويل للعرب ، من شر قد اقترب . فتح اليوم من ردم ياجوج وماجوج مثل هذه . وعقد سفيان تسعين أو مائة » .

وقد فسر شراح الحديث عقد التسعين بأن يجعل الرجل طرف إصبعه السبابة اليمنى في أصلها ، ويضمها ضمّاً عكساً بحيث تنطوي عقداتها حتى تصير كالخية المطوية . وأن عقد المائة مثل عقد التسعين لكن بالخنصر اليمنى .

وأقول أيضاً إن استعمال العقد في الحساب لا يزال مستعملاً عند العرب ، بل عند الشعوب قاطبة ، حيث تستعمل أصابع اليدين العشر في الدلالة على العدد ، بثني الأصابع واحدة إثر أخرى . بدءاً بالإبهام أو الخنصر في إحدى اليدين .

لكن العقد عند العرب علة له نظراً مقنن مقلد يقول فيه البغدادي^(٢) : « وقد ألفوا فيه كتباً وأراجيز ، منها أرجوزة أبي الحسن علي ، الشهير بابن المغربي . وقد شرحها عبد القادر بن علي بن شعبان العوفي ، منها في عقد الثلاثين :

واضعهما عند الثلاثين ترى كقباض الإبرة من فسوق الثرى

قال شارح الأرجوزة : « أشار إلى أن الثلاثين تحصل بوضع إبهامك إلى طرف السبابة ، أي جمع طرفيها كقباض الإبرة » .

ومن شواهد العقد في مأنور الأدب ما روى المرزباني في الموشح^(٣) ، من أن نصيباً استشهد الكهيت من شعره فاستع لهُ ، فكان فيما أنشده :

وقد رأيناها حوراً منعمّة بيضاً تكامل فيها الدل والشنب

(١) الألف المختارة ، الحديث ٨٩٦ .

(٢) الخزانة : ٥٢٨٧ .

(٣) الموشح للمرزباني ١٩٢ ، ١٩٤ أولى ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ثانية .

وأن نصيباً ثنى خنصره ، وفي رواية أخرى فقد نصيب بيده واحداً . فقال له الكيت : ما تصنع ؟ قال : أحصي خطأك ، تباعدت في قولك : « تكامل فيها الدل والشنب » هلا قلت كما قال ذو الرمة :

لباء في شفتيها حوة لس وفي اللثات وفي أنيابها شنب
وهذا النص يشير إلى أن العرب كانوا يشيرون إلى الواحد بشئ الخنصر وهو أصغر الأصابع . ومن ذلك قول العرب فلان تُثنى عليه الخناصر ، أي هو واحد دهره وفريد عصره .

أخبركم فلان وحدثكم فلان :

المألوف عبارات المحدثين عند الرواية أن يقول الراوي : حدثنا فلان أو أخبرنا أو أنبأنا ، وذلك حين يسمع الحديث من الشيخ ومعه غيره من طلاب الحديث . وأن يقول : حدثني أو أخبرني ، أو أنبأني إذا انفرد الراوي بالسماع من الشيخ . لكننا نجد في بعض عناصر الرواية مبدأ غريباً يقتضي التفريق بين أخبرنا وحدثنا ، وأن أول من أحبت الفرق بين هذين اللفظين هو ابن وهب محدث مصر . فعبارة حدثنا تقتضي أن الشيخ نطق بلفظ لحديث وأن الطالب قد سمعه منه . وأما أخبرنا فتقوم مقام قول القائل : أنا قرأته عليه لا أنه لفظ به لي .

ونجد نصاً غريباً آخر ، وهو التفرقة بين أخبركم فلان أو حدثكم فلان . وهذه إنما تتأتى حين يحكي الطالب عند قراءته على الشيخ كتاباً مسنداً كصحيح البخاري من رواية معينة ، كرواية الفريزي . فإذا قرأ الطالب ما أمامه في الكتاب فإذا يقول حين يترجمت ؟ لا بد على هذا أنه يقول : أخبركم أو حدثكم الفريزي ، لأن الطالب لم يخبره الفريزي ولم يحدثه .

ومن المبالغة في الدقة في هذا ما وجدته في مقدمة ابن الصلاح عند الكلام على أقسام طرق نقل الحديث^(١) من حكاية عن أبي حاتم الهروي أحد رؤساء أهل الحديث بخراسان ، أنه قرأ على بعض الشيوخ عن الفريزي صحيح البخاري ، وكان الشيخ يقول له في بدء

(١) مقدمة ابن الصلاح - صفحة ٥٥ .

كل حديث : « حدثكم الفريزي » فلما فرغ من الكتاب سمع الشيخ يذكر أنه إنما سمع الكتاب من الفريزي قراءة عليه ، أي إن الشيخ لم يسمع لفظ شيخه ، بل سمع لفظ القارئ عليه . فما كان من أبي حاتم المروزي المتزمت إلا أن أعاد قراءة صحيح البخاري كله على ذلك الشيخ مرة أخرى . وكان هذه المرة يقول في بدء كل حديث : أخبركم الفريزي .

وقد وجدت تطبيقاً لهذا في الجز الأول من تفسير الطبري : قال أبو جعفر : إن سألنا سائل فقال : إنك ذكرت أنه غير جائز أن يخاطب الله تعالى ذكره أحداً من خلقه إلا بما يفهمه ، وأن يرسل إليه رسالة إلا باللسان الذي يفهمه ، فما أنت قائل فيما حدثكم به محمد بن حميد الأزدي ، قال : حدثنا حكيم بن سلم قال حدثنا عيسى عن أبي إسحاق عن أبي الأحوص عن أبي موسى ، وفيما حدثكم به ... وفيما حدثكم به ... يكرر هذا ثلاث مرات ثم يقول : قال أبو جعفر . وكل ما قلنا في هذا الكتاب حدثكم فقد حدثونا به .

ومهما يكن من أمر فإنها صيغة نادرة في الحديث ، يصعب الحصول عليها في كتب الحديث والآثار . وهي مظهر من مظاهر الدقة الصارمة في رواية الحديث .

الشيراز والشواريز :

ترد هاتان الكلمتان في كثير من المخطوطات عرفتني على وجوه شتى ، فيقال شيراز وشيراذ وشواريز وشوانيز وغير ذلك .

والحق أن صواب الكلمة الأولى : « شيراز » ، وهو نوع من الجبن المأكول وقد يظن أن الكلمة فارسية لأنها لم ترد في معاجم اللغة ، ولكن للمعاجم الفارسية ومنها معجم استينجاس^(١) تذكر الكلمة مقرونة بالرمز : A الذي يدل على أن الفارسية أخذتها من العريبي ، وبذلك تنتفي نسبتها إلى الفارسية ويثبت أنها من الكلمات الدخيلة على العربية وأن الفرس بعد ذلك تلقفوها من العربية ، وقد فرها استينجاس بقوله : « A sort of cheese » أي ضرب من الجبن . ووجدت في كتاب الطيبخ^(٢) للبهندي ضرباً من الأطعمة هو شيراز يقول فيه النعناع والكرفس .

(١) معجم استينجاس ٧٧٢ .

(٢) الطيبخ لمحمد بن حسن البهندي المتوفى نحو سنة ٦١٢ .

ويروي ياقوت في معجم البلدان في رسم (النهران) قصته ليهودي ساحر أراد أن يسنّ سماً إلى أحد الأكاسرة ، فقدم له غضارة من ذهب^(١) فيها شيراز في غاية الطيب ، وطرح في الشيراز قرطاساً كان فيه سم ساعة ... الخ والقصة فيه مطولة .

ومن أقدم النصوص التي ورد فيها لفظ الشواريز القصة التي أوردها ابن النديم في الفهرست^(٢) : عن أبي بكر دريد قال : رأيت رجلاً في الوراقين بالبصرة ، يقرأ كتاب المنطق لابن السكيت ، ويقدم الكوفيين ، فقلت للريائي ، وكان قاعداً في الوراقين : ما قال - يعني تقديمه للكوفيين - فقال - والريائي بصري - : إنما أخذنا اللغة من حرشة النساب وأكله اليراييع ، وهؤلاء أي الكوفيون أخذوا اللغة من أهل السواد أكله الكواميخ^(٣) والشواريز ، وكلاماً يشبه هذا .

وفاة ابن النديم سنة ٢٨٥ ووفاة الريائي سنة ٢٥٧ وهذا النص يطلعنا أيضاً على ظاهرة من ظواهر التعليم ، إذ كانت سوق الوراقين مجالاً للتعليم والمدارس ، يتلاقى فيها الطلاب والشيخ يخدمون العلم . ولأمر ما نهض العرب الأول بذلك نهضة علمية مباركة .

وهذا مظهر آخر من مظاهر الحر على الثقافة وفيه عجب أيضاً . يروي السيوطي البغية^(٤) في ترجمة محمد بن يوسف الجزري المتوفى سنة ٧١١ أنه كان حسن الصورة مليح الشكل حلو العبارة كريم الأخلاق ، ساعياً في حوائج الناس ، وأنه نصب نفسه للإقراء ، فقرأ عليه المسلمون واليهود والنصارى .

باب الخلق :

تسمية حديثة جداً لهذا الحي من أحياء القاهرة الذي تقوم إلى الآن فيه دار الكتب المصرية القديمة . وكان يجري فيه الخليج الذي أقيمت فوقه بعض القناطر ، منها قنطرة سنقر ، وقنطرة الدكة ، وقنطرة الذي كفر . وقد شاهدنا هذا الخليج يابساً قبل أن يردم ويجري فيه الترام ، وكان باب الخلق هذا متزهياً شعبياً تنخرق فيه الرياح ، ولعل

(١) الغضارة وعاء من خزف .

(٢) فهرست ابن النديم ٨٦ .

(٣) الكامخ : ضرب من الصمغ يؤتد به ، نحو ما يقال له المستردة .

(٤) بغية السيوطي ١٢٠ .

هذا سبب تسميته بباب الحرق .

وقد استمرت التسمية بباب الحرق بالراء إلى عهد علي مبارك صاحب الخطط التوفيقية المتوفى سنة ١٨٩٣ الذي كتب فيه بحثاً طويلاً في هذه الخطط وبيّن حدوده وما تفرّع منه من الشوارع والحواري والأزقة ، كما ذكر قصور بعض الأعيان الذين كانوا يقطنون في هذا الحي . وقال : ابتداءً من آخر شارع تحت الربع ، وانتهاءً أول شارع غيط العدة بجوار مسجد السلطان شاه^(١) .

وأقدم مرجع ذكره بهذه الصورة « باب الحرق » هو الخطط المقرية لأحمد بن علي المقريري المتوفى سنة ٨٤٥ قال : « قنطرة باب الحرق . يقال للأرض البعيدة التي تخرقها الرياح لاستوائها : الحرق » وهنا تعليل للتسمية . ثم يقول : « وهذا القنطرة على الخليج الكبير كان موضعها ساحلاً وموردة للسقائين في أيام الخلفاء الفاطميين ، فلما أنشأ الملك الصالح نجم الدين أيوب الميدان السلطاني بأرض اللوق ، وعمر به المناظر في سنة ٣٦٩ أنشأ هذه القنطرة ليُمر عليها إلى الميدان المذكور ، وقيل لها قنطرة باب الحرق »^(٢) . وهذا النص يطلعننا أيضاً على بدء هذه التسمية التي حُرِفَت من عهد قريب إلى باب الحلق ، تأدّباً .

وفي خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمولى محمد أمين المحبي المتوفى سنة ١١١١ هجرية في ترجمة عبد الله بن محمد المعروف بابن الصبان أنّ هذا المترجم ابن الصبان ذكره المناوي في طبقات الأولياء ، وقال في ترجمته : نشأ وقرأ القرآن عند ابن المناديلي بباب الحرق^(٣) .

وهذا مثال من أمثلة التغيير في أعلام التاريخ فلولا هذه الوثائق لسار في التاريخ أن هذه التسمية الجديدة المحرفة هي التسمية الأصلية لهذا الحي ، ولضاع معلم مهم يمكن ضيّل القصة فإن له قيمة تاريخية حضارية .

(١) الخطط التوفيقية : ٥١/٣ .

(٢) الخطط المقرية : ١٤٧/٢ .

(٣) خلاصة الأثر : ٦٤١/٣ .

العبدلأوي :

ويسميه العامة في مصر « العبدلأوي » بتشديد اللام ، وهو ضرب من الشام يقال للأخضر منه في مصر « عجور » فإذا نضج اصفرّ واكتسب حلاوة ورائحة طيبة . فإلى أي شيء تنتمي هذه النسبة ؟

إن تسميته بذلك قديمة جداً ترجع إلى عهد الوالي العربي عبد الله بن طاهر الخزاعي الذي ولى مصر من قبل المأمون سنة ٢١٠ . وفيه يقول بعض الشعراء :

يقول أناس إن مصرأ بعميدة وما بعدت مصر وفيها ابن طاهر
ويقول ابن خلكان^(١) : « وذكر الوزير أبو القاسم بن المغربي في كتاب أدب الخواص : إن البطيخ العبدلأوي الموجود بالديار المصرية منسوب إلى عبد الله المذكور » ويقول أن خلكان أيضاً : « وهذا النوع من البطيخ لم أره في شيء من البلاد سوى البلاد المصرية » وعلل نسبته إليه بقوله : « ولعله نسب إليه لأنه كان يستطيه ، أو أنه أول من زرعه هناك » .

ويذكر الأمير مصطفى الشهابي في معجمه^(٢) أن عبد اللأوي هو العبدلي والعبدلأوي على ما ذكره عبد اللطيف البغدادي وغيره .

وقد وجدته برسم (العبدلي) عند داود الأنطاكي في رسم (البطيخ) ووصفه بأنه بطيخ له عنق طويل يلتوي ، وفي الجهة الأخرى رأس يطول إلى نحو شبر ، والوسط كبير ، أصله من سمرقند ، ويسمى عندنا البثري ، وبصر العبدلي .

الملوخية :

كلمة لم تعرفها العرب ، ولا جرت على لسانها ، وإنما عرفوا أختها وشقيقتها « الحُبَّازِي » التي تذكر المعاجم أنها بقلّة معروفة عريضة الورق .

والملوخية أو الملوكية يعرفها النباتيون وعلماء المفردات الطبية أنها النوع البستاني من

(١) وفيات الأعيان : ٣٧٧/١ .

(٢) معجم الألفاظ الزراعية ١٧٨ .

الحبازي البرية . ويذكر صاحب المعتمد يوسف بن رسولا صاحب الين المتوفى سنة ٦٩٥ أنها التي يسميها أهل الشام : الملوكية^(١) . ويقول الأمير مصطفى الشهابي^(٢) : لعل أصلها ملوكية بالكاف ، كما ذكر الحفاجي في شفاء الغليل ، ولكن الأرجح أنها من ملوخيون أو ملوخي اليونانيتين الدالتين على الحبازي ، وقد انتقل اللفظ إلى السريانية فالعربية . وفي المعتمد أيضاً أنها الملوكية^(٣) ، وهي ضرب من الحبازي ، وأجوده الأخضر العظيم الورق الذي قضاه إلى الحجرة .

ذكرها داود الأنطاكي في التذكرة في رسم الحبازي ، ووصفها بنحو ما في المعتمد . وقد بين تاريخها صاحب شفاء الغليل^(٤) فقال : « ولم تكن معروفة قديماً وحدثت بعد سنة ثلاثمائة وستين من الهجرة ، وسببها أن المعز بابي القاهرة لما دخل إلى مصر لم يوافقها هواؤها وأصابه يُيس في مزاجه فدبر له الأطباء قانوناً من العلاج منه هذا الغذاء ، فوجد له نفعاً عظيماً في التبريد والترطيب وعوفي من مرضه فتبرك بها وأكثر هو وأتباعه من أكلها وسموها ملوكية ، فحرّفتها العامة وقالت : ملوخيا . هذا ما كان من أمر المعز لدين الله الفاطمي أما ما هو معروف ويذكره التاريخ للحاكم بأمر الله الفاطمي فيان الحاكم نهى عن بيع الفقاع والملوخيا والترمس والجرجير والسبك الذي لا قشر له ، كما أنه منع من بيع العنب ، في حقاقت كثيرة يسردها ابن خلكان^(٥) في ترجمته . والله أعلم .

الثلج في مكة في القديم والحديث

أما في الحديث فحدث عن الثلج ولا حرج ، فقد تكفلت به الكهرياء بوسائلها المختلفة من الأجهزة الحديثة المتعددة .

أما في القديم فأقدم نص تاريخي هو ما عثرت عليه في تاريخ الطبري في حوادث سنة ١٦٠ من الهجرة . إذ يقول الطبري : « وفي هذه السنة حمل محمد بن سليمان الثلج

(١) ٧٩ .

(٢) ١٨٤ .

(٣) ٣٥٢ .

(٤) ١٦٦٣ .

(٥) ابن خلكان ١٣٧٢

للمهدي حتى وافى به مكة فكان المهديّ أول من حُمِلَ له الثلج إلى مكة من الخلفاء » .
وهذا النص كما ترى نص غفل ، لم يعبّر فيه الموضع الذي اجتلب منه الثلج .
والظنون أن يكون من قم الجبال العالية القريبة من مكة على مستوى الجزيرة العربية .
وهو يذكرنا بالفكرة الحديثة التي كانت المملكة السعودية قد ارتأتها منذ زمن ليس
بالبعيد ، أن تسوق بوسائل النقل البحرية الكتل الضخمة من ثلج المحيط الجنوبي إلى
السعودية لتحويله إلى ماء للارتواء والزرع . ولكن وجد بعد الدراسة المستوعبة المستفيضة
أنها باهظة التكاليف قليلة الجدوى ، فُقد عنها .

بيت عائر من الشعر القديم .

سألني عنه بعض الفضلاء فلم أعرف نسبه مع أنه بيت مشهور يتمثل به الكثيرون .
وقد عثرت على النسبة في تاريخ الطبري في حوادث سنة ١٥٩ . يقول الطبري : عزل
المهدي إسماعيل بن إسماعيل عن الكوفة ، وولى مكانه إسحاق بن الصباح الكندي بمشورة
شريك بن عبد الله قاضي الكوفة . ولما أفرد شريك هذا بولاية الكوفة جعل على شرطها
إسحاق بن الصباح هذا فلم يقدّر إسحاق بواجب الشكر لشريك الذي ولّاه الشرط ، فقال
فيه شريك :

صلى وصام لدينا كان يأملمها فقد أصاب ولا صلى ولا صام
ومن هذا يتضح أن عمر هذا البيت هو على التحديد ١٣٤٦ عاماً .

تبحر العلماء العرب في خدمة العلم

ولسنا بحاجة إلى ضرب الأمثال في ذلك بخدومتهم لعلوم الحديث والتفسير والفقه ،
والفريعات التي أجروها في جميع مجالات الشؤون الثقافية . ولعل كتب الفتاوى المتعددة
الأسماء والضروب ، وموسوعات الحديث والتفسير والفقه وأصوله ، أمثلة رائعة في ذلك
ذلك لانجد لها نظيراً أو مثيلاً في ثقافة غيرهم من الأمم .

وعناية أبي الفرج الأصبهاني بتسجيل أصوات الموسيقى في كتابه الفارغ مما يستوجب

الدهشة وشديد الإعجاب . ولأضرب مثلين من براعتهم الفائقة الحد في عنايتهم بالنحو .

أما المثل الأول فإننا نجده في ترجمة السيوطي للاحوي الحسن بن الوليد القرطبي المعروف بابن العريف النحوي . وبعد أن نقل قول ابن الفرضي إنه كان كان غويّاً مقدماً فقيهاً في المسائل حافظاً للرأي خرج إلى مصر ورأس فيها ومات سنة ٣٦٧ قال : قلت وصنع لولد أبي عامر المنصور مسألة فيها من العرب مائتا ألف وجه واثنان وسبعون ألف وجه وثمانية وتسعون وجهاً أي ٣٧٢٠٩٨ .

أما المثل الثاني فما ورد في كتاب المغني لتقي الدين منصور بن فلاح البني الذي فرغ من تأليفه سنة ٦٧٢ وهو ما ساء البحث التاسع في الرياضة ، يمرض غودجاً لتسلسل الأجار في نحو قولهم : زيد أبوه أخوه عمه خاله ابنه بنته صهرها جاريتها سيدها صديقه قادم . وهو أسلوب صحيح على ما يبدو فيه من الاستكراه ، ولكنه رياضة ذهنية ترفيية من الممكن أن تعالج يسر إذا أعيد كتابتها على الورق ، ويقصد بهذا الأسلوب أن صديق سيد جارية صهر بنت ابن خال عم أخي أبي زيد قائم ، وكل منها أسلوب صحيح واضح وإن كانا يحتاجان إلى معالجة ذهنية تستوجب شيئاً من الذكاء ومع هذا يمكن أيضاً أن يطوّل هذا الأسلوب الخيالي إلى ما لا نهاية له مع استعمال الضائكر الرابطة . ولكن في هذا القدر كفاية كما يقولون .

ومن اجتهادات هؤلاء السلف ما يروى عن أحمد بن محمد بن يحيى اليزيدي النحوي المتوفى قبل سنة ٢٦٠ أنه صعب بيتاً يجمع حروف المعجم ، وهو قوله :

ولقد شجتي طفلة برزت ضحى كالشمس خفاء العظام بذى الفضا

بعض أخطاء الضبط

(البيروني) يخطئ كثير من الأدباء والعلماء فينطقون هذا العلم بفتح الباء ، جرياً منهم على ما ألفوا من النطق بنظيره البيروني المنتهى بالتاء نسبة إلى بيروت الحبيبة . والصواب الذي لا ريب فيه أن يقال الأول بكسر الباء ... والبيروني هذا هو أبو الريحان محمد بن أحمد الخوارزمي ، الفيلسوف الرياضي المؤرخ المتوفى سنة ٤٤٠ . الذي يقول فيه ياقوت في بيان مؤلفاته : رأيت فهرستها في وقف الجامع بمرغوغو الستين ورقة ، بخط

مكثر» أي يجمع ممتلئ وهو صاحب الآثار الباقية عن القرون الخالية ، والمجاهر في معرفة الجواهر ، والقانون المسعودي .

وليست هذه الكلمة نسبة إلى جنس أو إلى بلد معين ، بل هي كلمة خوارزمية بمعنى البراني مقابل الجواني ، كما ذكر ياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ في ترجمته ، وقال : « سألت بعض الفضلاء عن ذلك فزعم أن مقامه بخوارزم كان قليلاً ، وأهل خوارزم يسمون الغريب بهذا الاسم ، كأنه لما طالبت غريبه عنهم صار غريباً » .

وقد ذكر السيوطي في بنية الوعاة^(١) هنا النص أيضاً . ويرجعني إلى المعجم الفارسي لاستينجاس وجدته يفسر بيروني بلفظ : External ومعناها الغريب .

وكلمة « البراني » قال فيها صاحب تاج تعليقاً على قولهم : « من أصلح برانية أصلح الله جِوَانِيَه » . قال : قال أبو منصور : وهذا من كلام المؤلدين ، وما سمعت من فصحاء العرب البادية . والمعنى من أصلح سريرته أصلح الله علانيته : أخذ من الجَوِّ والبر . فالجَوُّ كل بطن غامض . والبرّ : المتن الظاهر . فجاءت هاتان الكلمتان على النسبة مع زيادة الألف والنون .

(غَزُون) من التسميات التي أولع الأعاجم بمحتها بالواو والنون . وجرى على هذا كثير من اخواننا بالمغرب . وقد يقرأ هذا العلم وهما بكسر العين على أنه من العِزِّ ، والحق أنه بفتح أوله « غَزُون » وليس أدلّ على ذلك مما ورد في الشعر الذي لا يحتل الشك من قول ابن السَّيد البطليوسي ، وهو يذكر ثلاثة أبناء لابن الحاج صاحب قرطبة ، وهم غَزُون ، وَرَحُون ، وَحَسُون . وكان هؤلاء الأبناء من أجل الناس صورة ، فأولع بهم ابن السيد^(٢) وقال :

أخفيت سقمي حتى كاد يخفني وهمت في حب عَزُون فعَزُونِي
ثم ارحمني برحمن فإن ظمئت نفسي إلى ريق حَسُون فحَسُونِي

ومما يجدر ذكره أن النحاة قد تعرضوا لإغراب هذه الأسماء . ولعل أول من أفتى في ذلك أبو علي الفارسي المتوفى سنة (٣٧٧هـ) إذ منع صرفها للعلمية وشبه العجمة إذ رأى أن

(١) بنية الوعاة ٢٨٨ .

(٢) بنية الوعاة ٨٨ .

حدون وأشباهه من الأء م المزيد في آخرها واو وبعد ضمة ونون لغير جمعة لا يوجد في استعمال عربيّ مجبول على العربية ، بل في استعمال عجمي حقيقة أو حكاً ، فألحق بما منع صرفه للتعريف والعجمة المحضة^(١).

في ظلال النحو والصرف

(الواحد عشر) نحن نقول القرن الحادي عشر ، الثاني عشر والثالث وهكذا . ونقول : الباب الحادي والعشرون والثاني والعشرون وهكذا .

وكلمة « الحادي » هنا معناها الواحد ، وهي مقلوبة منه بلا شك . إذ ليست من الحاء . وقد التزم العرب ذلك القلب باطراد ، ولم ينطقوا بالأصل ، إلا ما حكى الكسائي من قول بعض العرب شنوذاً : الواحد عشر . وقد نقل هذا النص عن الكسائي صاحب التصريح^(٢) . وجاء في الأشموني أيضاً :

« وأما ما حكاه الكسائي من قول بعضهم واحد عشر فشاذٌ نُبّه به على الأصل المرفوض . قال في شرح الكافية : ولا يستعمل هذا القلب في واحد إلا في تنييف مع عشرة ، أو مع عشرين وأخواته ... وانظر ما كتبت من تحقيق في حواشي الخزانة^(٣) تعليقاً على قول البندادي : « الشاهد الواحد والثلاثون بمد السمتاة » .

(الأولة) نحن نقول : الباب الأول ، فإذا وصفنا الأثنى قلنا القضية الأولى أو المسألة الأولى . والأول والأولى من باب أفعل الذي مؤنثه فُعْلى كالأكبر والكبرى ، والأصغر والصغرى ، والأفضل والفضلى ، من الأوصاف التي تؤنث بألف التانيث المقصورة .

لكننا نجد من يقول في تانيثها (الأولة) يؤنثها بالتاء . وأقدم نص عثر فيه على استعمالها ما وجدته في الفهرست لابن النديم^(٤) المتوفى سنة ٢٨٥ أن الكتابة العبرانية كانت في لوحين من حجارة . فلما نزل موسى إلى الشعب من الجبل ووجدهم قد عبدوا الوثن اغتاض عليهم ، وكان حديثاً - أي حاد الطبع - فكسر اللوحين ، وندم بعد ذلك ،

(١) الأشموني : ٣١٢/٣ .

(٢) التصريح : ٢٧٧/٢ .

(٣) الخزانة : ٣٤١/٣ .

(٤) الفهرست : ٢٢ .

فأمره الله جل اسمه أن يكتب على لوحين الكتابة الأولى .

وجدت ابن بطلان المتوفى نحو سنة ٤٥٤ أي بعد ابن التديم بتسع وستين سنة فقط يستعمل الكلمة نفسها في جميع المواضع من كتابه « شرى الرقيق وتقليب العبيد »^(١) فيقول : « الوصية الأولى » ثم يعيد العبارة نفسها في ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

ومن المعروف أن ابن بطلان رحل إلى مصر سنة ٤٤١ وقام بها ثلاث نين ثم عاد إلى نطاكية فأقام بها إلى أن توفي .

ويبدو أن ابن بطلان التقط هذا اللفظ من المصريين الذين لا يزالون يستعملون كلمة « الأولى » كثيراً في أغانيهم الشعبية .

وقد وجدت لهذا الاستعمال سنداً في اللسان (وأل ٢٤٤) وفيه : وحكى ثعلب : هن الأولات دخولاً والأخرات خروجاً . واحتبها الأولى والأخرة .

(مائة) يصك أسباعنا من ينطق بكلمة « مائة » الفصيحة على هذه الصورة التي نراها عامية شائعة . والحق أن لها سنداً من الاستعمال العربي القديم ، عثر عليه في كتاب المقرب لابن عصفور المتوفى سنة ٦٦٩ في مخطوطة عتيقة بدار الكتب المصرية يرجع تاريخها إلى سنة ٧٢٢ . وهي مقابلة على أصول صحيحة ، يقول ابن عصفور عند الكلام على الجمع في الورقة ٨١ : « ولا يجوز العطف وترك الجمع ، إلا أن يراد الكثير نحو قول الحكم بن المنذر :

☆ بل مائة ومائة ومائة ☆

بوضع فتحة على الميم الثالثة ، وسكون على هائها . فهذا شاهد على صحة كلمة « مائة » في التعبير عن المائة ، على ما بها من شذوذ .

(الأخوة) بضم الهمزة ، لفظ نستكره كل الاستنكار جمعاً للأخ . والفصح فيه إخوة بكسرة الهمزة . لكن ذكر صاحب اللسان في مادة (أخو) أن الأخ ، ووزنه فَعْل ، يجمع على إخوان مثل خَرِب وخِرْيَان^(٢) ، وعلى إخوة وأخوة عن الفراء . ثم يقول : « فأما

(١) تواتر المخطوطات : ٢٥٤/٨ .

(٢) الحريب ، بالتحريك : ذكر الجباري .

سبويه فالأخوة بالضم عنده اسم للجميع وليس بجمع ، لأن قَلاً ليس مما يكثر على قُلة . .

(حَوَّق) يقول العامة في تعبيرهم حينما يشكون قلة ما يقدم إليهم من مال أو طعام : ما يحوِّق ، أي لا يحوِّق . ويحوِّق كلمة عربية أصيلة . ففي حديث أبي بكر حين بعث الجند إلى الشام ، كان في وصيته : « ستجدون أقواماً محوِّقة رؤوسهم » أراد أنهم حلقوا أوساط رؤوسهم ، من الحَوَّق بالضم ، وهو الإطار المحيط بالشئ المستدير .

وقد وجدت تعزيزاً لهذا النص في مقدمة ابن الصلاح عثمان بن عبد الرحمن التوفي سنة ٦٤٣ وجدته وهو يرسم المنهج في مقابلة المخطوطات يقول : وإن كان فيها نقص ، أي في النسخة المعارض بها ، والزيادة في الرواية التي في متن الكتاب ، حَوَّق عليها بالحرمة » أي أدار على نص الزائد دائرة مرسومة بالمباد الأحر .

وإذن فجاز قولهم : لا يحوِّق ، أي لا يكمل الدائرة ، أي لا يمثل الكفاية المطلوبة .

وأقول : هنا بعض من كل أردت أن أسجله في كلمة اليوم ، وهو لا يحوِّق أيضاً على بعض ما أرجو أن أسجله وأنشره للعلماء والأدباء ، من نوادر كناشتي التي أعتز بها كما أعتز بكم جيماً ، إخوة أشقاء ، وضيوفاً أعزاه أجيالاً .

الدلالة التاريخية واللغوية لكلمة (عَرَب)

أ.د/ عبد العال سالم مكرم

جامعة الكويت

حينما نصف النحو أو اللغة بكلمة « عربي » في قولنا : النحو العربي أو بكلمة « عربية » في قولنا : اللغة العربية يتبادر إلى ذهننا من أول وهلة سؤال يراود أفكارنا وهو : ما معنى كلمة عرب ؟ ما أصلها ؟ ما دلالتها ؟ كيف نشأت ؟ كيف تطوّرت ؟ ومن طبيعة الباحث اللغوي أو النحوي أن يسأل عن حقائق الأشياء ، وأن يحاول أن يكشف عن معاني المسميات ، ولا أدلّ على ذلك من هذه القصة اللطيفة فـ « عن أبي حاتم ، قال : سألت الأصمعيّ لِمَ سَمِيتَ مَنَى ؟ قال : لا أدري . فلقيت أبا عبيدة فسألته فقال : لم أكن مع آدم حين علّمه الله الأسماء ، فأسأله عن اشتقاق الأسماء ، فأتيت أبا زيد فسألته ، فقال : سَمِيتَ مَنَى لِمَا يُثْنَى عليها من الدماء »^(١) .

وقصة أخرى ساقها ابن خالويه في « شرح الدرديدية » حيث قال : « سمعت ابن دريد يقول : سألت أبا حاتم عن « ثادق » اسم فرس من أي شيء اشتق ؟ فقال : لا أدري ، فسألت الرياشي عنه ، فقال : يا معشر الصبيان ، إنكم لَتَتَمَقِّقُونَ في العِلْمِ ؟ فسألت أبا عثمان الأشنانديّ عنه فقال : يقال : ثدق المطر : إذا سال وانصبّ فهو ثادق ، فاشتقاقه من هنا »^(٢) .

هاتان القستان اللتان ساقها المزهريّان بوضوح أن هذه الأسماء ما وُضِعَتْ اعتباطاً ، ولا قيلت ارتجالاً ، وإنما وراءها أسباب يسأل عنها ، واشتقاقات يبحث عن حقيقتها ، وأن إجابة أبي عبيدة لِمَنْ سأل : « لم أكن مع آدم حينما علّمه الله الأسماء » إجابة غير مقنعة في باب العِلْمِ والمعرفة .

وتردّد ألسنتنا كلمة « عرب » صباح مساء ، نقول : نحو عربيّ ، ولغة عربيّة وقرآن

(١) المزهري ٣٥١/١ ، ومعنى يُثْنَى عليها : يراق عليها .

(٢) المزهري ٣٥١/١ .

عربيّ، وشعب عربيّ، ومجد عربيّ، ومع ذلك فالكثير منا يجهل أصل هذه التسمية، ولهذا رأيت لزماً عليّ ما دمت أقدم هذا البحث للقراء أن أميط اللثام، وأكشف الغطاء، وأوضح الموقف، لتتجلى حقيقة هذه الكلمة، ونعرف أصلها الاشتقاقيّ، ومدلولاته وتطوّراته.

— الأصل التاريخي لكلمة «عرب»

رأي الدكتور عمر فروخ عضو الجمع اللغوي بالقاهرة :

يرى الدكتور عمر فروخ أن كلمة «عرب» لا تدل على معنى قوميّ يتصل بالجنس أو بالجماعة الموحدة، ويكشف السبب عن ذلك بأن الجاهليين قبل الإسلام كانوا غارقين في منازعاتهم القبلية فلم يكن لديهم فيما لدينا من التراث اللغوي ما يدلّ على المدرك القومي الجامع، ولكن لما وقف الجاهليّون في أعقاب العصر الجاهلي وجهاً لوجه أمام الفرس على حدودهم الشرقية، ثم كرهوا الحكم الفارسيّ الذي كان قد استطال في شبه الجزيرة بدءوا يستشعرون شيئاً من البغض للفرس، وشعر عنقرة بهذا البغض فقال في معلقته عن ناقته :

شربت بماء الدُّخْرَيْنِ فأصبحت زوراءَ تنفر عن حياض الدِّمْلِ^(١)
إن عنقرة قد أحسن بالدافع القوميّ الجامع، ولكن لم يجد الكلمة التي تعبّر عنه فاضطرّ إلى أن يدور حول المعنى يبيت كامل من الشعر^(٢).

وخلاصة رأي الباحث أن «الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا لا نجد فيه صيغة من جنس (ع - ر - ب) للدلالة على معنى قوميّ يتعلّق بالجنس، ولا على معنى يتعلّق باللغة التي نتكلّمها.

وقد وصل الأمر بعنقرة الشاعر أنه بحث عن الكلمة التي تعبّر عما يجيش في نفسه من الجنس الذي ينتهي إليه ضد أعدائه الفرس، فقال بيته، وحوّم حول المعنى، ولم يهتد إلى

(١) الدُّخْرَيْنِ : ماء أو بلد، وقيل : هما مامان، وزوراء : مائلة من التشاؤم، والدِّمْلِ : الأعداء. وانظر ديوان عنقرة وهامشه / ١٥٨.

(٢) انظر البحوث والمحاضرات (مؤتمر ١٩٦١-١٩٦٢) ص ٢٦٢-٢٦٥. مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

اللفظة الجامعة الدالة للفظه الجنس العربي، أو العرب .

على أن الدكتور عمر فروخ بعد تقيده هذا الجذر العربي في الشعر الجاهلي بين أن القرآن الكريم « لم يرد فيه الجذر (ع - ر - ب) إلا في ثلاث صيغ وهي «عرباً» جمع «عروب» بفتح العين نعتاً للمرأة المتحبة لزوجها في قوله تعالى : ﴿عَرَبًا أُتْرَابًا﴾^(١) ثم جاءت الصيغة «أعراب» عشر مرات في سور مدنية فقط ، منها ست مرات في سورة التوبة وحدها ...

أما الكلمة الفاصلة في هذا الشأن فهي كلمة : «عربي» التي وردت في القرآن الكريم إحدى عشرة مرة في سور مدنية وفي سور مكية أيضاً .

وبحاول الباحث أن يبين أن هذه الكلمة وهي «عربي» لا تعني الجنس ولا الشعب . وإنما تعني شيئاً واحداً فقط هو وصف اللغة التي نزل بها القرآن بأنها لغة واضحة بينة^(٢) ومعنى ذلك أن كلمة عربي تعني الإبانة والوضوح ولا تعني الجنس أو الشعب أو القوم .

مناقشة هذا الرأي :

الواقع أن حكم الدكتور فروخ بأن جذر كلمة (ع - ر - ب) لم يقع في الشعر الجاهلي فهذا حكم يمانيه الصواب ، ولا يستطيع أحد أن يحكم هذا الحكم إلا إذا استوعب الشعر الجاهلي بأكمله وهذا أمر متعذر فإورد إلينا من الشعر الجاهلي قليل من كثير ، وغيب من قبيض .

ومع ذلك فإن هذا الشعر القليل ورد فيه هذا الجذر في شعر النابغة الذبياني وهو شاعر من قديم شعراء الجاهلية ، ففي قصيدته التي يمدح فيها النعمان بن وائل بن الجلاح الكلبي حينما أغار على بني ذبيان ، وسب «عقرب» ابنة النابغة ، فسألهما : من أنت ؟ فقالت : أنا بنت النابغة ، فقال : والله ما أحد أكرم علينا من أبيك ، ولا أنفع لنا منه عند الملوك ، فجهرها وخلصها . أقول : في هذه القصيدة ورد جذر كلمة «عرب» ، وهي قصيدة مشهورة مطلعها :

(١) الواقعة / ٣٧ .

(٢) الرجع نفسه والمصحة .

أهاجك من سُعداك مغنى المعاهد بروضة تُغنى فذات الأسود
إلى أن قال :

عهدت بها سمدى وسعدى غريرة عروب تهادى في حوار خرائد^(١)
وكلمة « عروب » في البيت تُغنى أنها مزاحة متحبة .

ووردت كلمة : « عراب » في شعر النابغة أيضاً ، في قصيدته التي مطلعها :
وفوقهم دروعٌ سابغاتٌ وتحتهم المقلمُ العراب^(٢)
والخيول المقلدة : هي التي علّق عليها صوفٌ ملونٌ في الحرب والعراب : الخيول الكريمة .

ولو تتبعنا شعراء العرب في العصر الجاهليّ لطالعتنا جذور هذه الكلمة في كثير من
القصائد .

وما لي أذهب بعيداً وقد وجهت عدّة نقود من بعض أعضاء الجمع اللغوي لهذا الرأي .

نقد الدكتور عوض محمد عوض :

والدكتور عوض جغرافيٌّ مؤرّخ يعرف كيف يضع الأمور في نصابها ، واستطاع أن
يضع النقاط على حروفها في هذه القضية ، فوضّح بما لا يدع مجالاً للشك « أننا لا ننتظر
أن تكون الجزيرة العربية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد مهناً للروح القومية كما تفهمها
الآن ، لأن الروح القومية هذه شيء جديد ، لذلك يجب علينا أن نضع المسائل في
نطاقها المعقول ، فلم تكن هناك قومية عربية منذ ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد ... إلى أن يقول :
وكنّت أود أن أتتبع ورود اسم « عرب » في التاريخ سواء أكان عند قدماء الفرس أم

(١) انظر ديوان النابغة الذبياني/١٠ تحقيق محمد الطاهر بن عاشور . نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع : الجزائر .

(٢) انظر النابغة الذبياني ، دراسة لغوية للأستاذ عاهد الماضي رسالة ماجستير عظمولة ص ١١٠ عظمولة بجامعة
الكويت ، وروى للملّة بالعين .

المصريين ، والأصح أننا نجدها عند قدماء المصريين ، لأنهم كانوا يسجلون معلوماتهم أولاً بأول » .

ثم يقول : « وعلى ما أذكر أنه في القرن التاسع أو العاشر قبل الميلاد ورد اسم (أرب) أو (آرف) في النصوص المصرية القديمة ، فاللغة العربية والثقافة العربية قديمة وعريقة ، وكلمة « عرب » ربما كانت اسماً لشعب كان ظهر وقوى واشتدَّ في فترة من الزَّمان ، فأصبح اسمه هو السائد ، وله الفضل في نشر العروبة في آسيا وإفريقية » .

رأي الدكتور مراد كامل :

ذكر أن كلمة « عرب » أو « آرف » معروفة عند الآشوريين ، وفي عصر متأخر سقوا الطائيين عند الآراميين » .

رأي الأستاذ عبد الله كنون :

ناقش الدكتور عمر فروخ في أن اسم العرب لم يظهر إلا عند ظهور الإسلام في آخر عصر الجاهلية ، ولفت نظر الباحث إلى ما نعرفه جميعاً من أن اسم يعرب بن قحطان أبي العرب اليمانية وهو متوغل في الجاهلية ، فيظهر منه أن اسم العرب على الأقل معروف قبل الإسلام بكثير ، وعدم عثورنا عليه في شعر الجاهلية لا يلزم من عدم وجوده ، لأن عدم الوجود لا يدلُّ على عدم الوجود » .

تعليق الشيخ محمد علي النجار :

وعلق الشيخ محمد علي النجار على قوله تعالى : (قرآنًا عريباً) أي منسوباً إلى العرب ، أي نزل بلسانكم أيها العرب ، وهو غير ذي عوج أي مستقيم فكلمة « عربي » لم يقصد بها الإبانة فحسب ، وإنما قصد بها المعنيان ^(١) .

(١) انظر هذه الآراء والتعليقات في « مؤثر البحوث والمناقشات » ١٩٦١-١٩٦٢ مجمع اللغة العربية بالقاهرة ص ٢٦٢-٢٦١ .

رأبي :

وفي رأبي أن التأريخ لكلمة عربي يَكْتَنَفُ الغموض ، والشعر الجاهلي وإن كان ديوان العرب ، والمرأة الكاشفة لحياتهم ، فإن ما ورد منه قليل بالنسبة لما لم يرد ، وليس هناك من دليل يفصل في هذه القضية غير النقوش الأثرية التي توضح الغامض ، وتكشف المبهم وفي بحث الدكتور مراد كامل الذي قدمه لمؤتمر جمع اللغة العربية ١٩٦٦-١٩٦٧ نجد الدليل المرشد في طريق البحث عن تأريخ ولادة كلمة عرب .

موضوع هذا البحث هو : لغات النقوش العربية الشامية وصلتها باللغة العربية .

بعد أن بين الباحث المجلات التي قامت بها القبائل من الجزيرة العربية ابتداء من الألف الرابع إلى الألف الثاني قبل الميلاد وبقاء من بقي في الجزيرة العربية بدون هجرة - بين أن هناك « آلفاً » من النقوش كشف عنها الباحثون الأثريون « في المنطقة الواسعة الممتدة » من وسط الجزيرة إلى الضفة في الشرق والجنوب من حوران وأخذ العلماء في معالجتها وحل رموزها وفهمها حتى توصلوا إلى ذلك في الربع الثاني من القرن الحالي . وهذه النقوش تنقسم إلى ثلاث مجموعات :

١ - أقدمها المجموعة التي نسميها التمودية ، وقد عثر على كتابتها في « حائل » وفي « الطائف » و « نباء » و « مدائن صالح » وقد ورد اسم التموديين في نقوش الملك « سرجون الآشوري » سنة ٧١٥ ق.م.

٢ - المجموعة الثانية هي التي تعرف بالصفوية ، وسميت بذلك لوجودها في منطقة الضفة منقوشة على حجارة : « اللابا » في « الحرة » في جنوب شرق دمشق .

٣ - المجموعة اللحيانية ، وهي التي عثر عليها في شمالي الحجاز ، وفي مدائن صالح ، وخشم جبلة ، ونباء .

أما النقوش التمودية فقد احتفظت لنا بكثير من الكلمات العربية والصيغ اللغوية ، فالضائير المنفصلة أنا وأنت ، والمتصلة تطابق العربية تماماً ، كما وردت « ذو الطائية »^(١) التي سجلها النحاة في قواعدهم .

ووردت أفعال على صيغة فعل مثل : علم - حل - رعى - رهب - كم - عشق -

(١) عند النحاة هي اسم موصول . بمعنى : الذي ، وقد نصت عليها كتب النحو وأوردوا شواهد كثيرة لها .

كَلَم (أي جرح) وه نوى « أي هاجر .

وورد للمجهول صيغة فَعَلَ مثل : قَنَصَ ، وصَيَّهَ .

ووردت صيغة تَفَعَّلَ مثل تَشَوَّقَ أي « اشتاق » .

ومن الحروف التي وردت : إلى ، الباء ، وفي ، ومن ، واللام .

ووردت واو العطف والفاء كما في المربية .

ووردت لام الأمر في الاستعمال مثل لام الأمر في العربية .

ومن أسماء الأعلام في التثنية : أحمد - بدر - جشم - وائل - زيد - حلم -

طاهرة - ظريفة - كلب - لبيد - مطر .

وأما اللغة الصفوية فهي لهجة عربية شامية .

ومن مفرداتها : أثر ، وسفر ، أَخَذْتُ معنى الكتابة ، وآية : جاءت بمعنى كتابة ،

ووردت آية بمعنى الكتابة في شعر الهذليين .

ووردت كلمة « جَوَّ » ومعناها . واد (بمعنى المنخفض) في تمناض جرير والغزدق ،

ومنها « الجواء » في معلقة عنتره .

ووردت « ها » للنداء ، وهي هاء التنبيه في العربية والتي نجدها في يَأَيَّا .

ومن الأفعال التي وردت : نفر بمعنى هرب ، وحرص بمعنى تطلَّع ، وكَلَم بمعنى جرح .

ومن المفردات : فرس - ضأن - خيل - خال - خسة - معزى - غلّ أي « واد »

- نقمة أي « ثأر » .

ومن أسماء الأعلام : إياس - أوس - أسود - هام - ظالم - كاهل - شداد -

شديد - شامت - تم :

ومن التعبيرات التي وردت في هذه اللغة :

« حي لني يقرأ هكتاب » ومعناها : ليحيا من يقرأ هذا الكتاب .

وأما لغة النقوش الليمانية : فن حيث الحروف فهي كما في العربية وفي كتابهم

كتبوا : عويد : (عوذ) وطلال (طلل) وعاص (عصى) وكتبوا زيد : (زد) وأوس

ابن حجر (أس بن حجر) .

وقلبوا الياء إلى جم حنكية ثم إلى جم معطشة على الأغلب وهذا شائع إلى اليوم في بعض لهجات الكويت وهي الجَمِجَمَة مثل الراعي = الراعي^(١) .

وهذا النص الذي لحصته من بحث الدكتور مراد كامل يعني ما يلي :

- ١ - اللغة العربية ضاربة في القدم في عصور ما قبل الميلاد .
- ٢ - تؤيد النقوش النمودية والصفوية واللحيانية أن أصولها وحروفها وأفعالها وأسماءها لا تختلف عن العربية التي نزل بها القرآن الكريم إلا في بعض معاني الكلمات ، وكتابتها ، وطريقة استعمالها ، وهذا أمر طبيعي لأن اللغة العربية في طريقها الطويل منذ ولادتها إلى عصرنا الحاضر وهي تحمل هذه الاختلافات اللهجية التي تختلف من شعب إلى شعب ، ومن بيئة إلى بيئة حتى البيئة الواحدة نجد فيها مظاهر هذا الاختلاف . والظواهر الصوتية التي حفلت بها هذه النقوش ليست بعيدة عن الظواهر الصوتية في لهجاتنا المعاصرة كقلب الياء جيماً معطشة في اللهجة الكويتية .
- ٣ - وعلى الرغم من تعدد أماكن هذه النقوش ، وتعدد من تنتسب إليهم فإن هناك أصولاً مشتركة في هذه النقوش تسير جنباً إلى جنب مع أصول اللغة العربية الفصحى ، وإن اختلفت عنها أحياناً في بعض العبارات والكلمات .

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا . هل هذه النقوش التي تحمل الكثير من الألفاظ العربية حروفاً ومفردات ، وتراكيب كانت تحت مسمى واحد هو العربية ؟

وللإجابة عن هذا السؤال نؤكد أن المهم في هذه النقوش هو المعنى والفحوى لا المظهر واللفظ ، فادامت الحروف عربية ، والكلمات عربية ، والتعبيرات عربية ، وما دامت هذه النقوش ليست نقوشاً عربية أو سريانية ، فلم لا تكون عربية ؟

ومن البدهي حينما تنقش الكلمات على الأحجار لتُبين تاريخاً أو تسجل حادثاً ، أو تسطر قصة لا يحتاج ناتشها إلى أن يقول : هذه نقوش عربية .

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول : إن هذه النقوش حجة قاطعة على أن كلمة

(١) خص بتصرف من بحث : لغات النقوش العرب الشمالية وصلتها باللغة العربية للدكتور مراد كامل . انظر البحوث والمحاضرات مؤتمراً ١٩٦١-١٩٦٢ . مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

عرب أو عربية ليست غريبة في هذه الفترة التي كتبت فيها هذه النقوش .

حقاً إن هناك اختلافات كبيرة بين هذه اللغة المنقوشة والعربية الفصيحة ، ولكنها اختلافات لهجية ، والاختلافات اللهجية ما زالت حتى هذا اليوم تستبدّ بألسنتنا في وطننا العربي الكبير ومع ذلك لا نقول : إننا نتكلم بغير العربية ، ونعني بذلك أننا نتكلم بلهجة تحمل كثيراً من عناصر العربية الفصحى .

والمقولة التي يرددها الرواة والتي ينسبونها إلى أبي عمرو بن العلاء حينما قال : « وما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عريتهم يعريتنا »^(١) .

قد أشار إليها الدكتور جواد علي حينما قال : « ولكن علماء العربية لم يتوصلوا من عروبة حمير ولا من عروبة غيرهم من كان يتكلم بلسان آخر مخالف للساننا بل عدّوهم من صميم العرب ومن لبّها .

ونحن هنا لا نستطيع أن ننكر على الأقوام العربية المنسوبة عروبتها مجرد اختلاف لسانها من لساننا ، ووصول كتابات منها مكتوبة بلغة لا تفهمها ، فلفتها هي لغة عربية ، ما في ذلك شبهة ولا شك »^(٢) .

رأي الدكتور طه حسين في كلمة أبي عمرو بن العلاء :

وقد هش الدكتور طه حسين لهذه الكلمة لأنها صادفت هوى في نفسه حينما حاول إنكار الشعر الجاهلي ، فقد اعتمد على مقولة أبي عمرو بن العلاء حينما سجّل في كتابه « الأدب الجاهلي » : أن الشعراء الجاهليين معظمهم ينتسب إلى قحطان ، وكثرتهم كانوا ينزلون اليمن ، والقلّة منهم هاجرت إلى الشمال مع أن لسان حمير في اليمن ليس هو لسان عدنان في الشمال وقد قال أبو عمرو بن العلاء : « ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا » إلى أن يقول : ويتنبى على هذا أن الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن »^(٣) .

(١) طبقات الشعراء لابن سلام المجلد ٨/ .

(٢) انظر الفصل في تاريخ العرب ٣٢/١ .

(٣) انظر في الأدب الجاهلي لطلح حسين ٦٥/ .

تقد الدكتور طه حسين في هذا الرأي :

لم يسكت النقاد عن هذا الرأي الخطير لأن له صلة بإعجاز القرآن الكريم وتحديده لأرباب القول ، وأساطين الفصاحة .

تقدّه الشيخ أحمد رضا العاملي حينما أنكر عروبة حير مبيّناً أن القبائل كانت تجتمع من جنوبيين وشماليين في أسواقها وتتفاهم دون أدنى كلفة ، ويساعدهم على ذلك أن لغاتهم أو لهجاتهم على ما كانت عليه كانت متحدة في صميمها ، وأن هذا الاختلاف لم يَشُدَّ كونها لهجات للغة واحدة .

ويقدم دليلاً على ما يقول في قصة وفد الحجاز . عند سيف بن ذي يزن ملك الين ، وعلى رأس ذلك الوفد سيد قریش عبد المطلب بن هاشم يخطب ببيانه القرشيّ العدنانيّ ، وسيد الين يُصغّي إليه ، ويسمع شاعر الوفد أُميّة بن أبي الصلت ينشد قصيدته بلهجته الفصحى ، والمملك يصغي طروباً لا يجد غرابية في ذلك^(١) .

وتقد هذا الرأي أيضاً الشيخ محمد الحضر حسين حينما ذكر أن طه حسين حرّف كلمة أبي عمرو بن العلاء لهوئاً في نفسه^(٢) .

ويحلل الدكتور أحمد الحوفي كلمة أبي عمرو بن العلاء بأن « اللغتين عريبتان » ولكن التطور والمكان والزمان والأحداث والألسنة ... الخ قد شققت من اللغة الواحدة لهجتين بدليل قوله : « ولا عريبتهم بعريبتنا ، والعرب يطلعون على اللهجة : اللسان »^(٣) .

رأي المستشرقين في أصل كلمة « عرب » :

ساق الدكتور جواد علي في كتابه « تاريخ العرب » رأي المستشرقين في تاريخ هذه الكلمة ، وماذا كانت تعني ؟ وهل كان مفهومها الجنس أو الجماعة التي تعيش في حاضرة ، وليست في بادية ؟

(١) انظر مولد اللغة للشيخ أحمد رضا العاملي/٥٧ ، وانظر أيضاً : القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية ٣٣٤ للدكتور/ عبد المال سالم مكرم .

(٢) انظر تقض كتاب : « في الشعر الجاهلي » / ٧٤ للشيخ محمد الحضر حسين .

(٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي للدكتور أحمد الحوفي ٤١/١ .

يقول ما نصّه : « أما المستشرقون وعلماء التوراة المحدثون فقد تتبّعوا تاريخ الكلمة ، وتتبّعوا معناها ، وبحثوا عنها في الكتابات الجاهليّة وفي كتابات الآشوريين والبابليين واليونان والرومان والعبرانيين فوجدوا أن أقدم نص وردت فيه لفظة « عرب » هو نص آشوري من أيام الملك (شلمنصر الثالث) ملك آشور ، وقد تبين لهم أن لفظة « عرب » لم تكن تعني عند الآشوريين ما تعنيه عندنا من معنى بل كانوا يقصدون بها بداوة وإمارة (مشيخة) كانت تحكم في البادية للتاخة للحدود الآشورية ، كان حكمها يتوسع ويتقلص في البادية تبعاً للظروف السياسية ، ولقوة شخصية الأمير . وكان يحكمها أمير يلقب نفسه بلقب « ملك » يقال له « جنديو » أي جنّاب ^(١) .

ويذكر الدكتور جواد أيضاً أن الكلمة وجدت في الكتابات البابلية في جملة : « ماتوري » MATU A-RA-BI ، ومعنى : مأتو : أرض ، فيكون المعنى أرض عربي أي أرض العرب أو بلاد العرب أو العربية ^(٢) .

وبعد هذا العرض التاريخي لكلمة عرب تساءل : هل وجدت هذه الكلمة في النصوص الدينية القديمة ؟

كلمة (عرب) في ضوء النصوص الدينيّة :

إن أقدم كتاب ديني بين أيدينا هو التوراة أو العهد القديم أو العتيق الذي جمع أشعار الأنبياء والرسل من بني إسرائيل . وبعد البحث رأيت أن هذه الكلمة وردت في نبوءة « ارميا » في الفقرة الثانية ص ٤٣٤ من التوراة وهي :

« لقد تعدت لهم كالأعرابي في البادية ، ودنّست الأرض بزناك وفجورك » ووردت في نبوءة (أشعيا) الفصل الثالث عشر ص ٣٥٨ ، فقرة ٢١ وهي : « فلا تسكن أبداً (يتحدث عن أرض الكلدانيين) ولا تعمر إلى جيل فيجيل . ولا يضرب أعرابي فيها خباء ، ولا تربض هناك رعاة » ^(٣) وفي ضوء هذين النصين نستطيع أن نقول : إن التوراة تعني بالأعرابي من نشأ في البادية وعاش فيها بعيداً عن الحضر والمدن .

(١) انظر الفصل في تاريخ العرب ١٧/٨ .

(٢) المرجع نفسه والصفحة .

(٣) انظر التوراة في هذا الموضوع .

وبجاري التوراة في هذا التلمود فقد قصدت لفظة « عرب » « وعريم » (ARBIM) :
الأعراب كذلك أي المعنى نفسه الذي ورد في الأسفار القديمة ^(١) .

كلمة (عرب) عند المؤرخين اليونان والرومان :

وإذا رجعنا إلى المؤرخين اليونان والرومان فلننا نجد أن لفظة (العربية)
(ARABAE) هي في معنى بلاد العرب ، وقد شملت جزيرة العرب وبادية الشام .

وسكانهم هم عرب على اختلاف لغاتهم ولهجاتهم على سبيل التغليب لاعتقادهم أن
البداوة كانت هي الغالبة على هذه الأرضين فأطلقوها من ثم على الأرضين المذكورة .

وتبدل المعلومات الواردة في كتب اليونان واللاتين للمؤلفة بعد (هيرودوتس) على
تحسن وتقدم في معارفهم عن بلاد العرب وعلى أن حدودها قد توسعت في مداركهم
فشملت البادية ، وجزيرة العرب ، وطور سيناء ... وصارت كلمة عربي عندهم علماً
للشخص المقيم في تلك الأرضين من بثني ومن حتر ^(٢) .

وييل الدكتور جواد علي بعد عرضه لهذه النصوص المتعددة في كلمة عرب وأعراب
إلى أن الكلمتين تعنيان معنى واحداً وهو الحياة البدوية الصحراوية التي يعيش فيها هؤلاء
الناس . ومن ثم سمو أعراباً أو عرباً .

يقول في الموضوع نفسه : « وقد وردت اللفظة - أعني لفظة عرب - في كل هذه
النصوص بمعنى أعراب ولم ترد علماً على قوم أو جنس بالمعنى المفهوم من اللفظة في الوقت
الحاضر » ^(٣) .

ونحن لا نميل إلى هذا الرأي لأنه مجرد اجتهاد وصل إليه من خلال النصوص التي
عرضها .

ولو أننا بهذا الرأي لأنكرنا أن للعرب حضارة قبل الإسلام وهذا موضوع خطير ،
لأنه يتنافى مع النصوص القرآنية ، وهي النصوص التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا
من خلفها ، لأنها تنزيل من حكم حيد ، وإليك البيان :

(١) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٢٧١ .

(٢) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٢٢٠ .

(٣) للرجع نفسه .

حضارة العرب قبل الإسلام :

لا ينكر أحد أن للعرب حضارة قبل الإسلام ، فليس من المنطق أو المعقول أن ينزل القرآن الكريم بجلاله وقدره ، وعظيم أسلوبه ، وروعة بيانه على قوم رَحَل لا يدركون ما فيه من سمو المعاني ، وما اشتمل عليه من أساليب مُفجزة ، ومن تراكيب مفحمة ، ومن آداب ، وحكم ، وعلم ومنطق ، وفكر وتشريع .

وكما يقول المؤرخون : إن العلاقة وطيدة بين الحضارة والماء ، فإذا وجد الماء تكونت المدن ، وفت الحضارة ، وكثر الخير ، وازدهر الفكر وارتقى الإنسان ، فهل وجد الماء في الجزيرة العربية لتتو الحضارة ؟ تجيبنا على هذا التساؤل النصوص المصرية القديمة التي تنص على أنَّ الجزيرة العربية وجدت فيها أخشاب ضخمة : « وأن للمنطقة الواقعة بين « العلا » و« معون » أو « معان » من المناطق الصحراوية في الوقت الحاضر من أراضي ثمود قديماً قد كانت من مناطق الغابات المكتظة بالأشجار ، ولعل ذلك كله هو الذي حل المصريين القدماء على ألايسوا بلاد العرب باسمها الخاص بها ، وإلغا سموها في كتاباتهم بأرض الله ، ووصفوها بنتاج أشجارها من البهار والتوابل .

أما الروايات اليونانية والرومانية القديمة فكانت تقول صراحة بوجود أنهار طويلة في بلاد العرب .

فإن « هيرودوت » أبا التاريخ وقد زار بلاد العرب بنفسه قد ذكر خبر نهر في بلاد العرب دعاه « كورس » . وقال عنه : إنه من الأنهار العظيمة وإنه كان يصب في البحر الأحمر ، وإن ملك العرب قد كان عمل على جلب المياه من هذا النهر العظيم بثلاثة أنابيب من جلود الثيران وغيرها من الحيوانات تمتد إلى الصحراء على مسيرة اثني عشر يوماً من النهر فتصب في مواضع متقورة تستعمل لحزن المياه » .

وذكر بطليموس اسم نهر عظيم سماه « لار » LAR وقال : « إنه ينبع من منطقة نجران ثم يسير نحو الجهة الشمالية الشرقية محترقاً بلاد العرب حتى يصب في الخليج العربي »^(١).

وما لي أذهب بعيداً والقرآن الكريم نفسه مؤيد لوجود هذه الحضارة فلننظر ماذا يقول القرآن الكريم ؟

(١) انظر تاريخ بلاد العرب لجواد علي ، ١٠٥ ، ١٨٩ ، وانظر أيضاً « العرب والحضارة الإنسانية » للدكتور

الحضارة العربية قبل الإسلام في ضوء القرآن الكريم :

قبل أن نتحدث عن جذور الحضارة العربية قبل الإسلام من خلال النصوص القرآنية تسامل هل جنود كلمة « عرب » ترددت في القرآن الكريم وسجلت في آياته ؟ بالرجوع إلى المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم نلاحظ ما يأتي : تشكلت جنود كلمة (ع-ر-ب) في القرآن الكريم في ثلاث صيغ : « عَرَبٌ » بضم العين والراء ، وأعرابٍ ، وعربيٌّ .

١ - عَرَبٌ وردت مرة واحدة في قوله تعالى ، الواقعة ٣٧ : ﴿ فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَاراً عُرْباً أُرَاباً ﴾ وهو جمع « عروب » والغروب : العاشقة لزوجها أو المتحبة إليه المظهرة له ذلك ، قال الزبيدي في تاج العروس : أنشد ثعلب :

فَا خَلَفَ مَنْ أُمِّ عِمْرَانَ سَلَفَعٌ مِنْ السَّودِ وَزُهَاءُ الْعَيْنَانِ عُرُوبٌ
قال ابن سيده : هكنا أنشده ولم يفصره . قال : وعندي أن عروب في هذا البيت هي (الضَّحَاكَة) وَهُمْ مِمَّا يَعْيبُونَ النِّسَاءَ بِالضَّحِكِ الْكَثِيرِ ^(١) .

٢ - ووردت كلمة : « أعراب » في التوبة الآيات : ٩٠ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٢٠ . ووردت في الأحزاب آية ٢٠ ، وفي الفتح ١١ ، ١٦ وفي الحجرات ١٤ .

٣ - وكلمة عربيٌّ تكررت في القرآن الكريم ١١ مرة ، في النحل ١٠٢ ، وفي الشعراء ١٩٥ ، وفي فصلت ٤٤ ، وفي يوسف ٢ وفي الرعد ٣٧ ، وفي طه ١١٣ ، وفي الزمر ٢٨ ، وفي فصلت ٣ وفي الشورى ٧ ، وفي الزخرف ٣ ، وفي الأحقاف ١٢ .

ومن خلال هذا الإحصاء يتبين لنا أن صيغة أعراب تكررت عشر مرات على حين تكررت كلمة عربيٌّ إحدى عشرة مرة .

ماذا يعني هذا ؟ هل القرآن الكريم ارتجل هذه الصيغ ارتجالاً ؟

■ محمد معروف الدواليبي نقلاً عن مجلة اللسان العربي - المجلد السابع ، الجزء الأول ، ٧٧ .

(١) انظر تاج العروس : « عرب » ٣٢٨/٢ ، والسلفي كما في القاموس : الضَّحَاكَة ، البَذِيئَة ، السَّيِّئَة الخلق - والوُزْهَاء : المرأة التي كثر ضحكها .

هل القرآن الكريم يورد ألفاظاً وصيغاً لا عهد للعرب الذين نزل عليهم بها ؟

هل القرآن الكريم الذي تحدى بلغاء العرب في أن يأتوا بمثله أو بأية من آياته يتحداهم بكلمات لا يفهمون مدلولها ، ويصيغ لا يعرفون حقيقتها ؟ اللهم لا ، فالقرآن الكريم نزل بهذه اللغة ليتحدى العرب بما تتكلم به العرب ، وكلمة عرب أو أعراب لم تكن مجهولة المعنى في أذهان من تحداهم .

وبعد هذه الجولة القصيرة في ذكر جذور مادة « عرب » في القرآن الكريم نحول مجرى الحديث إلى موضوع الحضارة العربية قبل الإسلام في ضوء القرآن الكريم

لا شك أن البحوث التاريخية والاكتشافات الجغرافية في شبه جزيرة العرب تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه الجزيرة تحتوي على مياه متدفقة بسبب الأنواء ، وكثرة الأمطار التي تسبب وجود الأنهار : ويسعنا في هذا الاتجاه مؤيداً لهذه الحقيقة ما ذكره الجغرافي (اغناطيوس يوليا نوفتش كراتشكوفسكي) في كتابه : (تاريخ الأدب الجغرافي) الذي نقله إلى العربية صلاح الدين عثمان هاشم نشر الإدارة الثقافية في الجامعة العربية - حيث يتحدث عن الجزيرة العربية في فجر التاريخ فيقول : « بزغت فيها (والضرير عائد على شبه الجزيرة العربية) أولى مظاهر الحضارة العربية التي ما لبثت أن ترعرعت سريعاً ، وأصبحت عنصراً أساسياً في حضارة البشر جمعاء » .

ويقول في موضع آخر : « وثمة ظاهرة فلكية هامة توصل إليها البدو والحضر على السواء فقد أمكنهم التنبؤ بحالة الطقس ، وتحديد فصول السنة الملائمة للزراعة نتيجة الخبرة طويلة الأمد بمراقبة طلوع ومغيب نجوم معينة . وكان العرب يعرفون ذلك باسم « النّوء » وجمعه أنواء ، وقد لعب دوراً كبيراً في حياتهم »^(١) .

والناظر إلى لسان العرب في هذه المادة يجد حديثاً طويلاً عن هذه الأنواء ومنازلها .

قال أبو عبيدة متحدثاً عنها : « الأنواء ثمانية وعشرون نجماً معروفة المطالع في أزمئة السنة ، كلها من الصيف والشتاء والربيع والخريف يسقط منها في كل ثلاث عشرة ليلة نهم في المغرب مع طلوع الفجر ويطلع آخر يقابله في المشرق من ساعته ، وكلاهما معلوم مسمى ، وانقضاء هذه الثمانية والعشرين كلها مع انقضاء السنة ، ثم يرجع الأمر إلى النجم

(١) انظر ص ٤٠ ، ٤١ من هذا الكتاب .

الأول مع استئناف السنة المقبلة» .

وكان ابن الأعرابي يقول : « لا يكون نوى حتى يكون معه مطر وإلا فلا نوى » ^(١) .

وقد قام اللغويون بمجد كبير في جمع الألفاظ والكلمات والصيغ التي تتعلق بالأنواء وما يتبعها من كلاً ، وماء ونبات ، وحيوان في كتب ذخرت بها المكتبة العربية ، ومن هؤلاء اللغويين الذين عنوانا بالتأليف في هذا الميدان الأصمعي المتوفى سنة ٢١٢ هـ فقد « ألف كتباً في الأنواء ، والأنواب ، والأخبية ، والبيوت ، والسلاح ، والدلو ، والزحل ، والسرّج ، واللجام ، والإبل ، وخلق الإنسان ، والخيل والشاة والنبات والشجر » ^(٢) . وابن الأعرابي ألف في « خيل العرب والأنواء والذباب ، والزرع والنخل والنبات » ^(٣) .

وفي كتاب مستقل تحدث ابن الأعرابي عن البئر . فقد وضع « مجموعة لا بأس بها من الألفاظ التي توصف بها الآبار في حصرها واستخراج المياه منها وقلة تلك المياه وكثرتها ، وأجزاء البئر وأنواعها ، وأسماء كل نوع ، وأنواع المياه الخارجة منها ، وآلات استخراج المياه من الآبار كالبيكرة والحبال والكلو » ^(٤) .

ألا يدل هذا على أن الجزيرة العربية موطن حضارة ، ومستقر نهضة وكيف وضعوا مصيّنات عديدة لألفاظ كثيرة في موضوع واحد كالبيئر أو النبات أو الحيوان ! وستتناول بعد هذا التمهيد الآيات القرآنية التي سجلت ظواهر الحضارة العربية في عصورها الأولى .

الحضارة العربية في ظلال الآيات القرآنية :

من سورة الأعراف آية ٧٤ :

﴿ وَأَذْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ عَادَ ، وَبَوَّأَكُمْ فِي الْأَرْضِ تَتَّخِذُونَ مِنْ سُهُولِهَا قُصُوراً ، وَتَنْحِتُونَ الْجِبَالَ بُيُوتاً ، فَادْكُرُوا آلَاءَ اللَّهِ وَلَا تَعْفُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴾ .

وهذه الآية نزلت في قوم ثمود ، وهم قبيلة من العرب كانت مساكنهم الحِجْر بين

(١) انظر حديث أبي عبيدة ، وقول ابن الأعرابي في اللسان مادة : « نوى » .

(٢) انظر مقدمة كتاب البئر لابن الأعرابي/ ٥ .

(٣) للمرجع نفسه والصفحة .

(٤) للمرجع نفسه ص ٧ .

الحجاز والشام إلى وادي القرى ، وسميت باسم أبيهم الأكبر ثود بن عامر بن إرم بن سام بن نوح .

ويذكر الألوسي : « أن عاداً لما هلكوا عمرت ثود بعدها ، واستخلفوا في الأرض ، وغَمَرُوا حتى جعل أحدهم بيني للسكن من المدر فينهدم والرجل حي ، فلما رأوا ذلك اتخذوا من الجبال بيوتاً ، وكانوا في سعة من معاشهم فعثوا في الأرض ، وعبدوا غير الله تعالى ، فبعث الله تعالى إليهم صالحاً ، وكانوا قوماً عريباً » ^(١) .

وتدل هذه الآية على أن الحضارة بلغت أوجها عند هذه القبيلة العربية قَبَتُوا مساكنهم من المدر ، وَتَطَوَّرُوا فَتَحَتُوا مساكنهم في الجبال . وفن البناء ظاهرة حضارية ، لأن مساكنهم تؤلف مجتمعاً له خصائص المجتمعات الحديثة ، وله مقومات الحضارة التي تقوم على التكيف مع متطلبات هذا المجتمع .

وفن النحت لا يقوم به إلا خبير دقيق ، وصانع ماهر ، وهذا لا يتوافق أبداً مع بدوي لا يعرف من الحياة إلا رعي الغنم أو الإبل .

والحضارة توحى لأصحابها بأنهم أهل اقتدار ، وقد تزيد هذه القدرة عن حدّها فتصير طغياناً وجبروتاً يشدهم إلى الفساد المدمر ، ولهذا أرسل الله إليهم صالحاً ليعيد إليهم رشدهم وصوابهم ، ولكنهم لم يستجيبوا فصَبَّ عليهم ربك سَوطَ عذابٍ إن رَزَّكَ بِالمُرْصَادِ .

وهذه ظاهرة نلاحظها في أيامنا هذه ظاهرة الحضارة التي تعطي صاحبها قوة الاقتدار فَيَطْغَى وَيَمْتَرُ .

وفي سورة الفجر آية ٦ ، ٧ ، ٨ :

﴿ أَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ، إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ .
وهذه الآية نزلت في قوم عاد الذين جعلوا لهم مدينة مشهورة وهي مدينة (إرم) على قول أنها مدينة أو أن إرم جدم الأعلى وأضيفت المساكن ذات العِمَاد إليه ^(٢) ، وهي مساكن بالنص القرآني لم يخلق مثلاً في البلاد ، وهذا مما لا ريب فيه يدل دلالة واضحة على أن قوم عاد كانوا ذوي حضارة ولا يستطيع البدوي الذي جعل الأرض فراشاً ،

(١) انظر تفسير الألوسي ١١٦/٨ .

(٢) انظر تفسير الألوسي ١١٢/٣٠ .

والسما غطاء أن يقوم بمثل هذا العمل الضخم ، وهو بناء مدينة ذات عُمَد لا نظير لها في بنائها وضخامته ، وجماله .

ولعل زهير بن أبي سلمى وهو شاعر جاهليّ أحس بهذا المجد العربي في ضخامة البناء ، وروعة المعمار ، وإقامة العمد ، فقال :

وآخرين ترى المـِـاذِيّ عـُـسـُـتـَـهـِـم مِنْ نَسْجِ داود أو ما أَوْرَثْتُ إِرَم^(١)
فكَأَنَّ « إِرَم » في بيت زهير تعني القوة والمجد حينما أراد أن يمدح الآخرين بأنهم يملكون
عدة السلاح الصّارم الذي نسج بمهارة داود وحنقه أو كأنه وِثْرَ من أهل إرم الذين
يضرب بهم المثل في القوة والبطش .

وفي الآية السادسة من سورة الأنعام تذكير للعرب في إثبات رسالة محمد عليه السلام
بأن يَتَعَمَّقُوا ويعتبروا بما حدث لأجدادهم حينما تجنبوا الحق ، واغرفوا عن الصواب .

تَسْجَلُ هذه الآية ظاهرة الحضارة التي كان يعيش في ظلها أجدادهم في رزق دائم ،
وخير شامل ، ونعيم مقيم ، وقصور شاهقة ، وأنهار تحتها جارية .

يقول الله تعالى مذكراً هؤلاء العرب :

﴿ أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ مَكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ يَمَسَّكُمْ فِي الْأَرْضِ مِنْ شَيْءٍ وَأَرْسَلْنَا
السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِثْرَارًا ، وَجَعَلْنَا الْأَنْهَارَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُمْ بِذُنُوبِهِمْ وَأَنْشَأْنَا مِنْ
بَعْدِهِمْ قَرْنًا آخَرِينَ ﴾ .

هل هناك أوضح من هذه النصوص في حضارة العرب قبل الإسلام . وهناك نصوص
من التوراة تنير الطريق نحو هذه الحضارة أيضاً .

نصوص من التوراة :

ذكرت فيما سبق أن الجزيرة العربية كانت موطن الكثير من القبائل العربية ،
كالأكاديين والآراميين ، والكنعانيين قبل أن تهاجر هذه القبائل من الجزيرة ، لأنه فيها

(١) انظر تفسير الألوبي ، ٢٠ ، وللملاني : التلاخ ، وانظر أيضاً شرح ديوان زهير بن أبي سلمى/ ٨٧ .

بعد هاجر الأكاديون في الألف الرابع قبل الميلاد إلى ما بين النهرين .
وفي الألف الثالث قبل الميلاد هاجر الكنعانيون ، واتجهوا إلى الشمال الغربي من شبه الجزيرة .

وفي الألف الثاني قبل الميلاد هاجرت قبائل إلى شمال الجزيرة وهم الآراميون .
وقبل الهجرة كانت الجزيرة العربية كما أسلفنا سابقاً ذات حضارة تتطلع إليها الشعوب الأخرى .

ومن هذه الشعوب الشعب العربي .

أما النصوص التي وردت في التوراة للإشارة إلى هذه الحضارة فهي ما يأتي :

في سفر الخروج الفقرة ٧ ، ٨ من الفصل الثالث .

« فقال الرب إني قد نظرت . إلى مذلة شعبي ... وسمعت صراخهم من قبل مُسَخِّرِهِمْ ،
وعلمت بِكَرْهِهِمْ » (الفقرة السابعة) .

« فزلزلت لأتقذهم من أيدي المصريين ، وأخرجهم من تلك الأرض إلى أرض طيبة
واسعة أرض تدرّ لبناً وعسلاً إلى موضع الكنعانيين والحيثيين » (الفقرة الثامنة) .

وفي الفصل الثالث والثلاثين : (الفقرة الأولى)

« وقال الرب لموسى : هَلَمْ فاصْطَدْ من ها هنا أنت والشعب الذين أخرجتهم من
أرض مصر إلى الأرض التي اتسمت لإبراهيم وإسحاق ويعقوب » .

وفي (الفقرة الرابعة) من الفصل نفسه : إلى أرض تدر لبناً وعسلاً .

بعد تضافر هذه النصوص على حضارة العرب القديمة قبل الإسلام توجه إلى المعاجم
اللغوية لتدلي بدلوها في هذه القضية .

حضارة العرب من خلال المعاني اللغوية هذه الكلمة :

تدل كلمة « عرب » في المعاجم اللغوية على معان عديدة ، اقتصر فقط هنا على
بعض المعاني التي تتعلق بعناصر الحضارة :

في « تاج العروس » وردت كلمة (عرب) بمعنى الماء الكثير ، وقال الزبيدي :
والعَرَبُ : الماء الكثير الصافي ، يقال : ماء عَرَب كثير ، ونهر عَرَب : غمر ، وبئر عَرَبَة :
كثيرة الماء .

الإعراب والتعريب معناهما واحد : وهو الإبانة .

والإبانة تعني الوضوح والصفاء ، والوضوح والصفاء من صفات الماء .

وفي الحديث : (وَالْثِيْبُ تُعْرَبُ عَنْ نَفْسِهَا) أي تبيّن وتوضّح ، والتعريب أيضاً كما
في تاج العروس : الإكثار من شرب العَرَب وهو الكثير من الماء الصافي .

وأعرب : سقى القوم : إذا كان مرة غباً ومرة خساً ثم قام على وجه واحد .

فهذه بعض المعاني التي احتفظت بها المعاجم لكلمة عرب ، في مجال علاقتها بالماء
والصفاء والبيان والوضوح وهي من مستلزمات الحضارة والتّقدم .

وقبل أن نتناول المعاني التي احتملتها كلمة عرب غير المعاني التي لها علاقة بالماء
والبيان والصفاء من أجل إثبات أن هناك حضارة عربية قبل الإسلام أحب أن أبين أن
المعانيين كانوا يتعمقون عن دلالتها الحضارية ليثبتوا أنّ لها معنى واحداً ، وهو الجفاف
والبادية والصحراء ، والأرض الفقيرة . ولا شك أن هنا تناقض مع النصوص القديمة في
التوراة والتي أشرنا إليها سابقاً والتي تصف مساكن الكنعانيين مبينة أنهم يسكنون في
أرض جديدة ذات أمطار وعيون وأنها تفيض لبناً وعسلًا . وقد اتفقت نظرية « كيتاني »
العلمية مع المعاجم اللغوية العربية حينما أعطت لكلمة عَرَب معنى الماء والأمطار ، يقول
الأستاذ معروف النوالبي في بحثه عن العرب والحضارة الإنسانية : إن « كيتاني » قد
تصور « بلاد العرب في الدورة الجليدية الأخيرة جنة بقيت محافظة على هيجتها ونضارتها
مئة طويلة ، وكانت سبباً في رسم تلك الصورة البديعة في بحيلة كتاب التوراة عن
« جنة عدن » وأن « جنة عدن » في داخل بلاد العرب ، والتي يقول عنها في الجملة : إنها
بلاد كثيرة الأمطار ، وكثيرة الأنهار ، وكثيرة الأشجار^(١) .

على أن اللغويين العرب تناولوا هذه الكلمة مسلطين عليها أضواء التاريخ ، معدّدين

(١) انظر تاريخ العرب لمجواد علي ٥٧ ، وبحث العرب والحضارة الإنسانية للأستاذ معروف الدواليبي ، مجلة لسان
العرب : المجلد السابع ، الجزء الأول/ ٧٥ .

ما دار حولها من آراء من أجل الكشف عن ميلادها كيف جاءت ؟ وكيف تطوّرت ؟
وما العلاقات التي تربط بين الصيغ التي اشتقت من هذه الكلمة ؟

كلمة عرب في ضوء المعاجم اللغوية :

١ - الجوهرة لابن دريد :

ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأدي البصري المتوفى سنة ٢٢١ هـ عمدة اللغويين ،
وقدوة المتأدبين تناول مادة : « عرب » في جهرته فذكر أن : « العرب ضد العجم ،
وكذلك العُرب والعُجم » .

ويبين أن العرب العاربة سبع قبائل : عاد وثمود ، وعقيق ، وطسم ، وجديس ، وأميم ،
وجاسم ، وقد انقرضوا كلهم إلا بقايا متفرقين في القبائل .

والعربية : النهر الشديد الجري . وإعراب الكلام : إيضاح فصيحته^(١) وفي الجوهرة أيضاً :
العربية : اللغة فسمي « حير اللغة العربية » فيقولون هذه عريبتنا أي لغتنا^(٢) .

٢ - لسان العرب لجمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري المتوفى سنة ٧١١ هـ :

في اللسان : مادة : عرب : العُربُ والعُرب : جيلٌ من الناس معروفٌ خلاف العجم .

والعرب العاربة : هم الخُص منهُم ، وأخذ من لفظه فأكد به كقولك : لَيْلٌ لائِلٌ .
والعربيُّ إلى العُرب وإن لم يكن بتويلاً . وعربيٌّ بين العروبة والعروبية وحكى الأزهري :
رجل عربيٌّ إذا كان نسبه في العرب ثابتاً وإن لم يكن فصيحاً ، وهما من المصادر التي لا
أفعال لها .

وتفرق المعاجم بين العربي والأعربي . فمن نزل بلاد الرّيف واستوطن المدن والقرى
ميّن ينتهي إلى العرب ، فهم عرب وإن لم يكونوا قَصحاء .

والأعربي : هو البدويّ صاحب غنمة وإرتياد للكلأ ، وتنبّع لمساقط الغيث سواء كان
من العرب أو من موالهم .

(١) انظر الجوهرة ٢٢٦١ .

(٢) المرجع نفسه ٢٢٧١ .

والأعرابي إذا قيل له : يا عربي فرح بذلك وهش له ، والعربي إذا قيل له : يا أعرابي غضب له .

التعريب :

ومن الصيغ المتعلقة بكلمة عرب : التعريب ، والتعريب كما يقول اللسان : مادة « عرب » : لا يجوز أن يقال للمهاجرين والأنصار أعراب ، إنما هم عرب ، لأنهم استوطنوا القرى العربية وسكنوا المدن سواء منهم الناشئ بالبدو ، ثم استوطن القرى والناشئ بمكة ثم هاجر إلى المدينة .

فإن لحقت طائفة منهم بأهل البدو بعد هجرتهم ، واقتنوا نَعْمًا ورَعَوْا مساقط الغيث بعدما كانوا حاضرة أو مهاجرة قيل : قد تعربوا ، أي صاروا أعراباً بعدما كانوا عرباً .

ويتفق اللسان مع الجهرة في تسمية اللغة العربية بالعربية ، يقول اللسان : والعربية هي هذه اللغة .

الآراء في كلمة العرب من حيث التسمية :

لم تسكت المصاحم اللغوية عن البحث في هذه الكلمة ، وسبب إطلاقها على هذا الجيل من الناس الذي يتكلم العربية .

قال بعض اللغويين المؤرخين : سبب التسمية أن « يعرب » بن قحطان وهو أبو البين كلهم أول من أنطق الله لسانه بلغة العرب ومن يَعْرِبُ جاءت التسمية بـ « عرب » .

وقيل إن أولاد إسماعيل نشئوا (بعربة) ، وهي من تهامة فنسبوا إلى بلدهم .

وفي رأي الأزهري أنهم سموا عرباً باسم بلدهم : (القربات) .

وقيل سموا كذلك لأنهم انتموا إلى بلدهم : « عربية » وفي تاج العروس ٣٤٤/١٦ : « وعربة : قرية في أول وادي نخلة من جهة مكة ، وأخرى في بلاد فلسطين ، كذا في المراصد » .

(١) انظر اللسان : مادة : عرب .

وبدّل الزبيدي على صحة هذه التسمية بقوله كما في تاج العروس :

« وأقامت قريش بعربة فتنّخت بها ، وانتشر سائر العرب في جزيرتها ، فنسبت العرب كلهم إليها ، لأنّ أباهم إسماعيل عليه السلام بها نشأ ، ورَبَّل أولاده فيها فكثروا ، فلمّا لم تحتملهم البلاد انتشروا فأقامت قريش بها » .

وروى عن أبي بكر الصديق رضي الله عنه ، قال : قريش هم أوسط العرب في العرب داراً ، وأحسنه جواراً ، وأعربه ألسنةً » .

مناقشة رأي الأزهري :

ورأى الأزهري على وجاهته وجهت إليه اعتراضات وانتقادات من هذه الانتقادات ما يأتي :

١ - المعروف في أسماء الأرضين أنها تنتقل من أسماء ساكنيها أو بانيها أو من صفة فيها أو غير ذلك .

وأما تسمية الناس بالأرض ، ونقل اسمها إلى من سكنها أو نزلها دون نسبة فغير معروف .

٢ - قولهم سميت العرب باسمها لنزولهم بها صريح بأنّها كانت مسمّاة بذلك قبل وجود العرب وحلولهم الحجاز ... والمعروف في أراضي العرب أنهم هم الذين سمّوها ولقبوا بلدانها ومياهاها ، وقراها وأمصارها وباديتها وحاضرتها بسبب من الأسماء كما هو الأكثر وقد يرجلون الأسماء ، ولا ينظرون لسبب .

٣ - ما ذكر يقتضي أن العرب إنّما سميت بذلك بعد نزولها في هذه القرية ، والمعروف تسميتهم بذلك في الكتب السالفة كالنوراة والإنجيل وغيرها ، فكيف يقال : إنهم سمّوا بعد نزولهم هذه القرية ؟

٤ - المعروف في المنقول أن يبقى على نقله على التسمية ، وإذا غيّر إنّما يُغيّر تغيّراً جزئياً للتمييز بين المنقول والمنقول عنه في الجملة ، والمنقول أوسع دائرة من المنقول عنه من جهات ظاهرة لكون أصل المنقول عنه « عربية » بالهاء ، ولا يقال في المنقول ، ولكونهم تصرفوا فيه بلغات لا تعرف ولا تسمع من المنقول عنه ، فقالوا : عرب محرّكة وعَرَبٍ بضتين ، وأعراب وأعرايٍ وغير ذلك .

هـ - والعرب أنواع وأجناس وشعوب وقبائل متفرقون في الأرض لا يكاد يأتي عليهم الحصر ، ولا يتصور سكتناهم كلهم في هذه القرية أو حلولهم فيها ، فكان الأولى أن يقتصر بالتسمية على من سكنها دون غيره .

الإجابة عن هذه الانتقادات :

إن إطلاق العرب على الجيل المعروف لا إشكال أنه قديم كغيره من أسماء باقي أجناس الناس وأنواعهم وهو اسم شامل لجميع القبائل والشعوب . ثم إنهم لما تفرقوا في الأرضين وتنوعت ألقاب وأسماء خاصة باختلاف ما عرضت من الآباء والأمهات والحالات التي اختصت بها كقريش مثلاً ، وثقيف ، وربيعة ، ومُضَر ، وكنانة ، ونزار ، وخزاعة ، وقضاعة ... الخ ، فأوجب ذلك تمييز كل قبيلة باسمها الخاص ، وتنوسي الاسم الذي هو العرب ، ولم يبق له تداول بينهم ولا تعارف واستغنت كل قبيلة باسمها الخاص مع تفرق في القبائل ، وتبادل الشعوب في الأرضين .

ثم لما نزلت العرب بهذه القرية في قول أو قریش بالخصوص في قول راجعوا الاسم القديم وتذكروه ، وتسبوا به رجوعاً إلى الأصل ، ويدلّ على أنه رجوع للأصل وتذكر بعد النسيان أنهم جردوه من الماء الموجودة في اسم القرية ، وذكروه على أصله للموضوع القديم^(١) .

ولو نظرنا إلى الرسائل السماوية لراعنا أن الجزيرة العربية هي مهد الرسالات ، والرسالات حضارة وأية حضارة ؟ ففي لسان العرب مادة : « عرب » أنه روى عن النبي ﷺ أنه قال : خسة أنبياء من العرب ، وهم محمد ، وإسماعيل ، وشعيب ، وصالح ، وهود صلوات الله عليهم .

وهؤلاء الأنبياء كلهم كانوا يسكنون بلاد العرب فكان شعيب وقومه بأرض قریش ، وكان صالح وقومه بأرض ثمود ، ينزلون بناحية الحجر .

وكان هود وقومه عاد ينزلون الأحقاف من رمال اليمن ، وكانوا أهل عَدَن .

(١) انظر هذا الرأي والاعتراضات التي وجهت إليه ، ودفع هذه الاعتراضات وردّها في تاج العروس ٢٤٤/٢ - ٢٤٨ .

وكان إسماعيل بن إبراهيم ، والنبي المصطفى ﷺ من سَكَّانِ الْحَرَمِ^(١) .
وبعد ، فلعلنا بعد هذه الجولة في الأصل التاريخي واللغوي لكلمة (عرب) أكون قد
وفيت حقها من البحث .

(١) انظر لسان العرب مادة : عرب ٧٧٠٧٧/٢ .

نظرية جديدة في دلالة الكلمة القرآنية

أ.د. عبدالصبور شاهين
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

يقول الحق سبحانه : ﴿ ولقد جئناهم بكتاب فصلناه على علم ، هدى ورحمة لقوم يؤمنون ﴾ «الأعراف : ٥٢» .

لقد اختلف القول في وجوه إعجاز القرآن ، بين موسع ومضيق ، ومطلق ومقيد ، ومهما اختلفت الأقوال واستجدت الآراء فإن هناك إجماعاً على أن الإعجاز البياني هو أساس كل إعجاز قرآني .

ففي بيان القرآن تستكن كل وجوه إعجازه ، ما بين علمي وتشريعي ، وإعلامي ، وعلى أساس ما ندرك من تراكيبه ومفرداته يكون تصورنا لآيات الله في مضمونها الذي نبهت عنه .

إن الآية الكريمة السابقة تقرر أن الله سبحانه جاء عباده بكتاب فصله على علم ، وقد يكون مما تحتله عبارة (فصلناه على علم) : فرقناه عالمين بمواقع بعمقه من بعض ، أو بيناه على علم بمحتواه ومضمونه ، والمعنى الثاني أرجح من نظرنا ، لأن الآية التالية ﴿ هل ينظرون إلا تأويله ﴾ تشير إلى تطلع القوم إلى تأويل ما جاء في هذا الكتاب ، والتأويل بيان لمضمون النص ، كما أنه كشف عن عاقبة الإعراض عنه .

ولا ريب أن ما ينطوي عليه القرآن من دلالات تراكيبه وعباراته ، وجمله وآياته ، هو في الحقيقة نابع من دلالة كلماته ومفرداته ، وقد أشبع المفسرون ، قدامى ومحدثون - تراكيب القرآن وصوره بحثاً وتحليلاً ، ودرسوا تشبيهاته واستعاراته وكنائياته ومجازاته ، كما درسوا الصور الجزئية ، والصور الكلية ، والمشاهد التصويرية التي تستحضر أحوال القيامة ، قصداً إلى بيان إعجاز القرآن .

أما دلالات المفردات فقد تكفلت بها معاجم اللغة في ضوء الحقيقة والمجاز .

فمن الحقيقة دلالة المفردات في قوله تعالى : ﴿ وما محمد إلا رسول قد خلت من

قبله الرسل ﷺ ، وقوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ارْكَعُوا وَاسْجُدُوا ﴾ .

ومن المجاز دلالة لفظة (الفائط) على الحدث الأصغر في قوله تعالى : ﴿ أو جاء أحد منكم من الفائط ﴾ ومعناه الحقيقي: السر، ودلالة لفظة (خرا) على العنب في قوله تعالى : ﴿ إني أراي أعصر خرا ﴾ - ومعناه الحقيقي للتخمر المسكر بما فيه من غول ، ودلالة لفظة (لامستم) على الجماع ، في قوله : ﴿ أو لامستم النساء ﴾ والمعنى الحقيقي هو المس باليد .

وقد تكفلت ببيان هذه الدلالات كتب الأصول إلى جانب ما نصت عليه معاجم اللفظة .

ولو أن القرآن الكريم دار في دلالاته بين هذين البعدين : الحقيقة والمجاز - لما كان هنالك مشكلة في فهمه ، ولاستطاعت مجموعة التفسير التي أنجزت ، أن تقي ببيان معانيه ، دون أن يشعر كل جيل أنه بحاجة إلى تفسير جديد يوائم حاجاته إلى فهم القرآن في ضوء المتغيرات العصرية .

لقد لوحظ - بحق - أن لكل جيل حاجته الملحة إلى فهم متجدد للقرآن ، فهل نستطيع أن نتخيل أن الإجابة عن هذه الحاجة يمكن أن تتحقق بمعرفة المعنى الحقيقي للفظ ، والمعنى المجازي ، وهما وجهان لعملة واحدة ؟!

إن تفسير النصوص الأدبية يتم عبر الأجيال بطريقة واحدة ، عن طريق دراسة دلالات الألفاظ ، ومتابعة المعنى التركيبي ، الذي يتألف من معاني المفردات في سياقاتها ، وتعتبر المعاجم القديمة مصادر لمعرفة المعاني القديمة وليس من المنطق أن يفسر بيت قديم من الشعر بحمل ألفاظه على معان محدثة ، والعكس أيضاً صحيح .

أما شأن القرآن فعجيب ، إذ هو يخرج تماماً عن حدود هذه القاعدة ، بحيث تتسع ألفاظه للمعاني الحديثة في حالات كثيرة ، ولا سيما (الألفاظ المفاتيح) ، التي تتصل بمعاني الصفات الإلهية ، والغيب ، والعلم الإلهي ، والموجودات الكونية التي أثبت القرآن وجودها ، بل وكثير من الألفاظ الأخرى .

ومن أمثلة ذلك كل صفات الله الرحمن الرحيم الملك القدوس السلام ، إلى آخر صفاته الحسنى ، ومن أمثلته أيضاً ألفاظ الملك ، والجن ، والماء ، والعرش والكبرسي واللوح والقلم ،

ومن أمثلته كذلك ألفاظ الجنة والنار ، والحساب ، والكتاب ، والصراف ، والبعث والقيامة ... الخ . فكل هذه الألفاظ العربية ذات مدلول لغوي محدد ، ولكن مدلولها القرآني غير محدد ، أي : إننا نعرف مبتدأها ، ولكننا لا نعرف منتهاها .

ولكي ندرك هذه الحقيقة ينبغي أن نتذكر أن هذه اللغة نشأت في وسط بدوي ، كان أبناؤه يتفاهمون بها تفاهماً دقيقاً ، يعرفون دلالات الألفاظ ، وإيجازات التراكيب ، ولم يؤثر عن أحد منهم أنه وجد صعوبة في الاتصال بالآخرين عن طريق استخدامه للعربية .

فلما جاء القرآن واجه العرب بسماحه وضعاً جديداً مذهلاً ، نشأ فيها قيل عن النمط التألفي الذي صيغت به آياته ، فليس هو غمط الشعر ، ولا غمط النثر ، ولا غمط سجع الكهان ، وهذا ولا شك صحيح ، فيما أثر عن فحول الجاهلية ، ولكنه ليس كل شيء في تقديرنا ، ذلك أن تراكيب القرآن التي هزت أهل البيان من معاصري النبي ﷺ ، ما زالت هي هي ، لم تتغير ، ولم يطرأ أدنى تغير على ما وصفت به من الأحكام من حيث هي قمة البلاغة والفصاحة ، ومن حيث هي قمة الإبداع والاعجاز التصويري ، ولا جديد مع ذلك في وصف هذه التراكيب يمكن أن يضاف إلى ما ذكره قدامى البلاغيين .

وإنما ينبع الجديد من ملاحظة ظاهرة التغير الدلالي التي سجلتها مجموعة كبيرة من الألفاظ القرآنية ، حتى إن اللفظ يبدأ في لسان أهل الجاهلية محدود الدلالة ، فإذا متراحب لا يطيق العقل أن يدركه ، أو يحدد دلالاته في لغة القرآن .

ولنأخذ كثالاً لفظية (القلم) ، وقد كانت لأهل الجاهلية أقلام ، يستخدمونها في صناعة الكتابة ، ويتخذونها من أعواد النبات ، لا يتعدى لفظ القلم هذا المدلول المادي الضئيل . ومع ذلك نجد أن القرآن في الآيات الأولى يذكر (القلم) مرتين ، مرة في سورة العلق : ﴿ الذي علم بالقلم ﴾ ، ومرة بعدها مباشرة في سورة القلم : ﴿ ن ، والقلم وما يسطرون ﴾ ، والمقصود بالكلمة في الآية الثانية هو المعنى الأصلي الحقيقي ، نظراً إلى ارتباطه بما يستخدم فيه على أيديهم (وما يسطرون) ، ولكن المقصود في الآية الأولى متصل بعلم الله الذي يفوضه على الإنسان ، فالقلم هنا هو ذلك الوجود المخلوق الذي يسجل كل شيء ، والذي علم الله به الإنسان ما لم يعلم . وبين المعنى الأصلي والمعنى القرآني

مسافة تنتهي إلى الجهول ، فهو بلا شك البعد الإلهي في الدلالة ، وهو بعد لا نهائي يشبه شكل الخروط ، الذي يبدأ بنقطة ، وينتهي إلى علم الله اللاحدود ، وهكذا قفزت العربية قفزة لم تعرفها لغة أخرى .

والدلالة الثانية هنا ليست مجازية ، بل دلالة حقيقية ، ولكنها اتسعت وتراجعت بصورة لم يكن يطبقها خيال المجاز ، ولقطة (القلم) يمكن أن يراد بها المعنيان في نفس الوقت ، وهذا هو الفرق الدقيق بين اتساع الدلالة الحقيقية ، وبين تنوعها من حقيقة إلى مجاز ، إذ لا يمكن أن يقصد المجاز والحقيقة معاً .

وعلى هذا القياس يمكن النظر في ألفاظ القرآن التي ذكرنا طوائفها ، فالألفاظ الدالة على صفات الله ذات دلالة لا نهائية إذا جاءت في سياق قرآني ، وهي ذات دلالة محدودة إذا وصف بها الإنسان ، فالله عالم غيب السموات والأرض ، بلا حدود لهذا العلم ، وبلا تحديد لماهيته ولللفظ دلالاته على ذلك المدى ، والإنسان قد يكون (عالمًا) في حدود التخصص ، والذكاء ، والملوحيية ، والادعاء أيضاً ، ومن هذا الباب جاء في القرآن : ﴿ إن الله عالم غيب السموات والأرض ﴾ ، وجاء أيضاً : ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾ .

ومثال آخر على ترأب المعنى القرآني كلمة (السماء) ، وجمعها : السموات ، ولقد جاءت هذه الكلمة دائماً مقرونة بذكر الأرض في سياق يوحي بأنها طرفا المعادلة الكونية ، وهذا صحيح من الناحية الإنسانية ، لأن حياة الإنسان تتصل بالأرض باعتبارها مسقط رأسه ، وبالسما باعتبارها الطرف الآخر المقابل لمسقط الرأس ، والمفاير له ، رغم التفاوت بينها .

ويعرف المعجم العربي اللفظتين تعريفاً إجمالياً فيقول : كل ما علاك فهو سماء ، وكل ما وطئته قدماك فهو أرض . وبذلك تفهم أن سماء البيت سقفه ، والسحاب سماء ، كما هو تعبير القرآن : ﴿ أنزل من السماء ماء ﴾ يريد السحاب ، والسماء هي القبة الزرقاء التي تعلونا ، وقد فهم المفسرون من قوله تعالى : ﴿ وجعلنا السماء سقفاً محفوظاً ﴾ ما يتصل بالسقف العالي المحفوظ من أن يقع ويسقط على الأرض بدليل قوله تعالى : ﴿ ويمسك السماء أن تقع على الأرض إلا بإذنه ﴾ ، وقيل : محفوظاً فلا يحتاج إلى عماد ، وقال مجاهد : مرفوعاً . [القرطبي ٢٨٥/١١] .

ولا شك أن اللغة لا تمنع أن يكون معنى السماء بهذا التنوع ، الذي عرفه الذوق اللغوي العربي ، غير أن المعنى القرآني يتراحب ليشمل الكون كله في قوله تعالى :

﴿ والسما بيناها بأيد وإنا لموسعون ﴾ فالسما هنا تعني الكون كله ، ذلك الذي بنته قدرة الله ، وهي مسترة في توسيع أرجائه ، على النحو الذي وصفته نظريات علم الفلك الحديث، حين قررت أن امتداد الكون مستمر بسرعة أكبر من سرعة الضوء ، في جميع الاتجاهات ، تماماً كما يتسع البالون عند النفخ فيه .

وبذلك أصبح لفظ (السما) يعني الفضاء الكوني المحيط بنا ، أو بالأحرى المحيط بكرتنا الأرضية ، فالأرض كروية ، والكون كروي أيضاً ، وكل الأجرام السماوية تتخذ هذا الشكل المستدير بحكم دوراتها في جو السماء ، أو في الفضاء الساموي .

ولهذا نفهم قوله تعالى في وصف الجنة : ﴿ عرضها كعرض السماء والأرض ﴾ بأن اقتصار القرآن على ذكر (العرض) هو دليل على هذه الكروية الكونية ، إذ لا طول للكرة ، وإنما هو بعد قطري عبر عنه القرآن بالعرض ، في هذه الإشارة المعجزة ، التي طالما غفل المتحدثون في النص الكريم عنها ، فتساءلوا من باب تعظيم القدرة الإلهية : هذا العرض ، فما بال الطول ؟! .. وما كان القرآن بالذي يغفل هذه الإشارة لو كان لها موضع .

وهكذا يتغير مفهوم (السما) ليشمل الكون كله بأبعاده القريبة ، على مسافة عشرين ملياراً من السنين الضوئية ، وما وراء هذه الأبعاد مما لا يعلمه إلا الله ، فكل ذلك امتداد لانهائي في مدلول الكلمة ، أضافه القرآن إلى رصيد اللغة وبيانها ، وما زال احتمال تغير المعنى قائماً ، بل هو الأمر المؤكد .

وما دمنا تعرضنا لأبعاد الكون فلا بد لنا من وقفة أمام معالجة القرآن لهذا الجانب من تصور العظمة الإلهية .

إن الطريقة التي تحدث بها القرآن عن خلق الكون تجاوزت في حساباتها السرعة الضوئية التي يقيس بها الإنسان الأبعاد والآماد ، وهذا الأسلوب هو الذي حير العقول ، ووقفها أمام دلالات جديدة حَمَلَتْهَا ألفاظ اللغة ، ففي القرآن كلمة من حرفين ، تعبر عن أقصى مدى يبلغه التعبير عن تصور السرعة ، هذه الكلمة هي (كن) ، وهي تعبير عن مقياس السرعة الإلهية ، التي تعتبر السرعة الضوئية بالمقياس إليها سرعة سلحفاة ، أو أدنى من ذلك .

وإذا كان الإنسان قد اعتبر سرعة الضوء ، وهي ١٨٦,٠٠٠ ميل في الثانية - هي أعلى سرعة بلغها تصوره ، وقاس بها أبعاد الكون ، فإن ما يبعد عنا بمئتي عشرين ملياراً من السنين الضوئية مثلاً لم يكن إلا ثمرة (كن) ، أو بالأحرى - لم تكن نحن وهذه الموجودات بأبعادها السحيقة التي ندركها الآن إدراكاً رياضياً - إلا إنجازاً لتلك السرعة الكونية^(١) ، فبين الكاف والنون تم إبداعات القدرة الإلهية ، بمقياس كوني يلغي الزمن ، فلا يجعله شرطاً للإبداع الخالق ، وإن جعلته الإرادة المبدعة بدءاً رابعاً للوجود ، وشرطاً لاستمراره ، فالزمن مخلوق كما أن المادة مخلوقة .

وبين مدلول السرعة الكونية ، حيث لا زمن ، ومدلول السرعة السلحفائية - إن صح التعبير - تقع كل احتمالات قياس السرعة على اختلاف تصوراتها ، من جاذبية ، إلى صوتية ، إلى ضوئية ، إلى إدراكية عقلية .

وعلى هذا لا يكون ما نقوله عن السرعة الكونية متعارضاً مع ما جاء في القرآن من قوله تعالى : ﴿ إن ربكم الله الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام ﴾ ، لأن هذه مشيئة الإرادة التي تملك الإنجاز في لازمن ، كما تملكه في نطاق الزمن ، وهي التي ربطت بين المادة والزمن .

وعلى أية حال ، إن استخدام الكلمات الدالة على الزمن كالיום ، والساعة ، والذهر ، في القرآن يختلف في الدلالة عن استخدامها في اللغة العامة ، في الغالب ، وقد يصل أحياناً إلى درجة التشابه ، فهذه الستة الأيام لا أحد يعرف حقيقتها ، أو مقياسها ، فقد كانت قبل الخلق ، حتى جاءت ظرفاً زمنياً لخلق السموات والأرض ، فهي إما أيام ذات مقياس مختلف ، وإما أن تكون من أيامنا ، والله أعلم أي ذلك كان ، لكننا نأخذ هذا الاختلاف على أنه اتساع دلالي يتراوح بين معنى اليوم في قوله تعالى : ﴿ ليشأ يوماً أو بعض يوم ﴾ ومعناه في قوله : ﴿ ترجع للملائكة والروح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة ﴾ .

ولعل من الضروري أن تقدم أمثلة من مجال خلق الإنسان لتطبق عليها هذه النظرية العملية ، فربما اهتدينا إلى شعاع من إعجاز القرآن في هذا المجال .

(١) لما كان النسب هنا إلى ثنائي البنية وجب تشديد أو تضييف الحرف الثاني لتصبح الكلمة ثلاثية ، ويصح النسب إليها . ولعلم فهذه الكلمة هي من إبداع هذا المقلد .

وأول ما يخطر لنا كلمة (تراب) الواردة في قوله تعالى : ﴿ هو الذي خلقكم من تراب ﴾ .

والتراب إذا أضيف إليه (الماء) صار (طيناً) ، وقد عبر القرآن عن هذه الحالات الثلاث ، في قوله : ﴿ وهو الذي خلق من الماء بشراً ﴾ ، ﴿ وجعلنا من الماء كل شيء حي ﴾ ، ﴿ ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ﴾ .

والتراب هو مادة الأرض ، وقد اعتبر في نظر مؤلفي المعاجم معروفاً ، فلم يعرفوه ، ولكن القرآن أهتم بالربط بينه وبين الإنسان ، منشأً ، ومصيراً ، فما حقيقة هذا المنشأ ؟

يقرر التحليل العلمي أن عناصر التراب تبلغ اثنين وعشرين عنصراً ، هي : الأكسجين ، والهيدروجين ، والكربون ، ومنها تتشكل المركبات العضوية من سكريات ودهنيات وبروتينات وفيتامينات وهرمونات .

كذلك نجد من مكوناته الكلور والكبريت ، والفوسفور ، والمغنيسيوم ، والكلسيوم ، والبوتاسيوم ، والصوديوم ، والحديد ، والنحاس ، واليود ، والمنجنيز ، والكوبالت ، والتوتيا ، والموليبديوم ، والفلور ، والألنيوم ، والسيلينيوم ، والكاديوم ، والكروم ، واليور .

هذه هي حقيقة التراب في ذاته ، ودلالته العلمية التي نذكرها عندما نريد تحديداً لماهيته ، ولكن التراب المذكور في القرآن على أنه مادة خلق الإنسان يزيد عن ذلك عنصراً إلهياً لا يدخل في اختصاص المعامل والمختبرات ، ولولا هذا العنصر الذي يعتبر أساس الإبداع ما تحول التراب إلى مادة حية . وبين أيدينا تراب الأرض ، وفي أيدينا وسائل العلم المتقدمة ، ومع ذلك لا يمكن أن نصل إلى شيء من سر هذا التراب المخلوق ، وبعبارة أخرى : إن للتراب القرآني مدلولاً أوسع من مدلول التراب الأرضي ، وللفقه سلوك متغير حين تخص العناصر المختلفة بأسماء تعين اختلافها ، أما لغة القرآن فقد أبقت على الكلمة كما هي ، مع ما طرأ على معناها من اتساع .

وكذلك يختلف مدلول الماء العادي عن مدلول الماء الذي جعل الله منه كل شيء حي ، وكلاهما ماء ، وكذلك الطين ، والصلصال ، والحما المسنون ، كانت قبل القرآن تعني شيئاً عادياً أو ضيقاً ، فصارت بالقرآن تعني الشيء الكثير اللامتناهي .

ولا ريب أن الإنسان قد ازداد علماً بمكونات النطفة ، والعلقة والمضغة ، ولكنه سوف يظل محجوباً عن كثير من أسرارها ، ولا سيما الجوانب الإلهي في دلائلها ، مع أنه يستخدم الكلمات الآن في التعبير عن مدركاته العلمية في هذه الكائنات ، كما استخدمها السلف في التعبير عن إدراكهم الإجمالي لها ، وكما سوف يستخدمها بصورة أوسع علماء المستقبل ، ولكن يبقى لها البعد الإلهي ، الذي يحكه قول الله سبحانه : ﴿ وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً ﴾ .

فإذا قيست دلالة هذه الكلمات كما كانت في لسان العرب قديماً ، بما صارت إليه في لغة القرآن أدركنا ما طرأ عليها من الاستعمال من رحابة واتساع ، وأدركنا أيضاً أن المدلول يزداد اتساعاً مع تقدم البحث العلمي .

ومثال آخر يمكن أن تقدمه ، هو وصف القرآن للمحيض بأنه (أذى) في قوله تعالى : ﴿ ويسألونك عن المحيض قل هو أذى ﴾ ، وقد كان السلف يدركون من هذه الكلمة معنى أن المرأة تتأذى منه ، وبرائحته ، ومن أجل هذا أمر الله عز وجل الرجال بقوله : ﴿ فاعترضوا النساء في المحيض ﴾ ، وها نحن أولاء نشهد معاني جديدة لكلمة (أذى) ، وما تشير إليه البحوث يدل على أن القرآن قصد بها التعبير عن جملة من الأمراض الخطيرة التي تصل إلى السرطان ، فقد اتسع بفضل البحوث العلمية المعاصرة مفهوم الأذى ، ولا تتصور أن معناه قد توقف عند هذا الحد ، بل إن استمرار البحوث سوف يوسع في دلالة اللفظ ، ويكشف عن أسرار الحكمة الإلهية أو بالأحرى عن بعض هذه الأسرار ، وتظل كلمة (الأذى) عنوان على دلالة مرنة قابلة للزيادة ، بقدر ما أراد الله سبحانه إيداعه في الكلمة من مضمون ، يتراحم حتى يضم كل الاجتهادات العلمية ، إلى نهاية الزمان . ومن هذا القبيل كلمة (البر) التي حدد لها القرآن مدلولاً لا يمكن تحديده إلا في علم الله وحده : ﴿ ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ، ولكن البر ... الخ ﴾ .

وكلمات : العلم والحكمة ، والعمل ، والتقوى ، والحب ، وحسبك بهذه الأخيرة في دلائلها على معنى لا نهائي في قوله تعالى : ﴿ والذين آمنوا أشد حبا لله ﴾ ، ولا سيما إذا لاحظنا تضامناً التركيب كله في أداء هذه القيمة الدلالية غير المحدودة .

هذا هو الاعجاز القرآني الذي منح اللفظ العربي امتداداً في المدلول ، فأحدث ثورة لغوية لم تعرفها لغة من لغات البشر ، وهو إعجاز من جوانب عدة :

أولها : أنه قد حدث بتأثير كتاب على لغة ، وهو أمر لم يحدث في تاريخ الإنسان منذ عرف اللغة ، واستخدم اللسان ، فالعهد باللفات أن تتطور عبر القرون والأجيال ، أما في هذه الحال القرآنية فقد حدث التطور فجأة ، كما نعلم ، وإن استمر نزول القرآن ثلاثاً وعشرين سنة .

وثانيها : أن أساس التحدي في الإعجاز هو الكلمة ، بكل بنياتها ، فقد نجد في القرآن كلمة على حرف واحد ، أفادت من الاستعمال القرآني تعدداً في المعنى ، وسعة في الاستعمال ، وقد تكون على حرفين وثلاثة ، وأربعة ، وخمسة ، وهذا هو المقياس الكمي الذي وقفت عنده بنية الكلمة العربية المجردة .

ولعله من أجل هذا كان اختصار فواتح السور - وهي لا تخرج من غرض التحدي أيضاً - على هذا المقياس الكمي ، ففيها حرف ، واثنان ، وثلاثة ، وأربعة ، وخمسة ، وهي أقصاها في مثل : كهيعص ، وح م عسق ، فهذه الفواتح إنما جاءت هكذا لتحريك فضول العربي إلى تبين حقيقة ما يواجهه من تحد في لغة القرآن ، فهي مقياس لما عرفه من كلمات في لغته ، وهو يعجز عن أن يصفها شيئاً من معنى جديد ، على حين كان القرآن يطرق سمعه دائماً بهذا الجديد ، وهو أمر لا تطيقه قدرة بشر . ومن هنا كان الإعجاز .

وثالثها : قابلية اللفظ القرآني لتحمل المزيد من الدلالة ، وهو بذلك يمنح العربية مرونة في الأداء ، ومواكبة لتطور العلم ، وقدرة على استيعاب حقائقه في كل جيل ، وهو ما يتجلى في البحوث التي تصل إلى حقيقة علمية جديدة فتجد في القرآن مصداقيتها .

ولا شك أن ذلك كله يضيء على بيان القرآن التركيبي أثره العميق ، ويساعد على تطوير علم تفسير القرآن بشكل عام .

وأخيراً ، لقد وضح لنا ، بعد أن طبقنا هذه الفكرة على بعض المفردات القرآنية - أننا بصدد نظرية جديدة في دلالة الألفاظ القرآنية ، تدل على إعجاز القرآن ، بقدر ما دلت نظرية القدماء على الإعجاز البلاغي التركيبي ، بل إن هذا التصور الجديد أكثر خصوصية ، وأعظم إثراء للغة العربية في باب المفردات ، ولعل بحوث المستقبل تكشف في هذا الباب عن أسرار الإعجاز القرآني ، تلك التي دفع غموضها الوليد بن المغيرة ليقول حين

سمع القرآن : « لقد سمعت كلاماً ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن » ، ولقد صدق الرجل في التعبير عن حيرته ، فإن هذا الجانب من الإعجاز القرآني لا ينتمي إلى مستوى مألوف في ألسنة البشر ، أو غيرهم ، ولكنه بكل إعجاز : ﴿ تنزيل من حكيم حميد ﴾ .

إحصاءات الكمبيوتر لجذور اللغة العربية

أ.د أحمد مختار عمر

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

من الأعمال الخالدة التي قامت بها دولة الكويت ، وتفخر بها جامعتها الدراسة الإحصائية التي قام بها الأستاذ الدكتور علي حلمي موسى^(١) أستاذ الفيزياء النظرية (سابقاً) بكلية العلوم - جامعة الكويت .

وهي دراسة إحصائية لجذور مفردات اللغة العربية وحروفها الداخلة في تركيب هذه الجذور . وقد ظهرت هذه الدراسة في أربعة أجزاء يتناول الجزء الأول منها الجذور الثلاثية في صحاح الجوهري ، والثاني الجذور غير الثلاثية فيه ، والثالث جذور معجم لسان العرب لابن منظور ، والرابع جذور تاج العروس للزبيدي .

وقد أجريت هذه الدراسات والإحصاءات عن طريق استخدام الأجهزة الحاسبة الالكترونية ، أو الكمبيوتر ، وكانت المرة الأولى التي تجري فيها مثل هذه الإحصاءات وبهذه الدقة المتناهية . وقد قدم لنا الكمبيوتر لأول مرة إحصاءات عن كلمات اللغة العربية لم تكن موجودة ، نظراً للجهد الكبير اللازم للحصول عليها بالطرق التقليدية .

ولنأخذ على سبيل المثال الجزء الثالث من هذه السلسلة ، وهو الخاص بإحصائيات جذور معجم لسان العرب :

يقول المؤلف في مقدمة دراسته : « أورد ابن منظور في معجمه جذوراً تختلف من حيث عدد حروفها ، فمنها الثنائية وهي قليلة جداً ، ومنها الثلاثية وتمثل الغالبية ، وتليها الرباعية ، ثم الخماسية ، ويندر وجود السادسة وما فوقها . والجذور الثنائية يقل

(١) اشترك معه في الجزء الرابع الدكتور عبد الصبور شاهين .

عددها عن العشرين ، أي أنها تمثل جزءاً من خمسمائة جزء من جنود معجم لسان العرب . وقد استبعدت هذه الجنود من الإحصائيات لهذا السبب ، بالإضافة إلى أن تأثيرها يقل كثيراً في تتابع الحروف لاحتواء كل جذر على تتابع واحد . أما ما زاد على خمسة أحرف ، وهو يبلغ حوالي ست عشرة كلمة فهو - في أغلب الأحوال - من أصل غير عربي . كما أنه يمثل نسبة ضئيلة جداً من مجموع كلمات المعجم ، لذا فقد رأيت استبعاد ذلك من الإحصائيات .

« وعلى ذلك أصبحت الدراسة مقتصرة على الجنود الثلاثية والرابعة والخمسية الواردة في معجم لسان العرب ، وهي تمثل أكثر من ٩٩,٦% من جنود المعجم » .

وقد بدأت جداول الدراسة بمجدول يبين تردد كل حرف من حروف الجنود الثلاثية في الموقع الأول والموقع الثاني والموقع الثالث ، ثم يعين مجموع مرات التردد والنسبة المئوية لهذا التردد .

فمثلاً تردد حرف الراء هو :

٣٤٢	في الموقع الأول
و ٤٧٣	في الموقع الثاني
و ٤٤٠	في الموقع الثالث

فيكون المجموع = ١٢٥٥ ونسبتها ٦,١٤٤% .

ويليه جدول ثان يبين الترتيب التنازلي لتردد الحروف في كل موقع على حدة .

وقد ظهر في هذا الجدول حرف النون في الموقع الأول في أعلى القائمة حيث تردد ٣٩٧ مرة ، يليه حرف الواو الذي تردد ٣٥٦ مرة ، ثم الراء الذي تردد ٢٤٢ مرة ... وهكذا .

وظهر حرف الواو في الموقع الثاني في أعلى القائمة ٤٧٣ مرة ، يليه الراء ٤٢٣ مرة ، يليه الياء ٣٨٥ مرة ... وهكذا .

وظهر حرف الألف (وليس المهمزة) في الموقع الثالث في أعلى القائمة ، حيث تردد ٥٢٦ مرة ، يليه الراء ٤٤٠ مرة ، يليه الميم ٤٢٩ مرة ... وهكذا .

أمّا الجدولان الثالث والرابع فيبينان على التوالي :

- أ - توزيع الجذور الثلاثية بالنسبة للمحرفين الأول والثالث .
ب - توزيع الجذور الثلاثية بالنسبة للمحرفين الأول والثاني .

ومن الجدول الثالث مثلاً نعرف :

- أن الثاء وردت كأول ، والمهمزة كثالث ٤ مرات .
ووردت كأول ، والباء كثالث ٩ مرات .
ووردت كأول ، والتاء كثالث ٥ مرات .
ووردت كأول ، والثاء كثالث مرتين .
ووردت كأول ، والجيم كثالث ٨ مرات .

وأنها لم ترد كأول مع واحد من الأحرف التالية كثالث : الحاء - الذال - الزاي - السين
- الصاد - الضاد - الظاء - الكاف - الواو - الياء .

ومن الجدول الرابع نعرف أن :

- الثاء وقعت كأول والمهمزة كثنان ٨ مرات .
والباء كثنان ١٠ مرات .
والتاء كثنان ٥ مرات .

ولم ترد معها كثنان الأحرف التالية : الثاء - الذال - الزاي - السين - الشين - الصاد
- الضاد - الظاء - الألف .

وقدم المؤلف للجذور الرباعية ثمانية جداول (من ٧-١٤) تتناول تردد الحروف
والجذور وتتابع الحروف .

- ومن الجدول السابع مثلاً نعرف أن حرف اللام يتردد كأول ٢٣ مرة
وكثنان ٢٨٥ مرة
وكثالث ١٦١ مرة
وكرباع ٣٢٤ مرة
ومجموع تردده ٧٩٣ مرة

بنسبة ٧٨,٧٧٪ من مجموع حروف الجذور الرباعية .

وقدم للجنود الخامسة ثمانية جداول (من ١٥-٢٢) تتناول النواحي السابق الإشارة إليها .

وتلا ذلك جداول عامة متنوعة :

فالجداول الثالث والعشرون مثلاً يبين الترتيب التنازلي للحروف في كل نوع من الجنود (ثلاثي - رباعي - خماسي) . ومنه نعرف أن الأحرف الستة الأولى الأكثر تردداً هي على النحو التالي :

الجنود الثلاثي	الجنود الرباعي	الجنود الخماسي
ر ١٢٠٥	ر ١١٠٢	ن ١٠٣
ن ١١٣٥	ل ٧٩٣	ر ١٠١
م ١٠٨٢	ب ٧٥٤	ل ٨٤
ل ١٠٣٠	ع ٦٥٨	ق ٦٩
ب ١٠٠٥	م ٦٥١	ب ٦٦
ع ٨٦٨	ن ٦٤٩	س ٥٥

ولترتيب الأحرف تنازلياً خصص الجدول رقم ٢٥ ، ومنه يتبين أن أعلى الأحرف في القائمة هي :

ر	٢٤٠٨	مرة	بنسبة	٢٧,٨٣٣
يليه	ل	١٩٠٧	”	٢٦,٢٠٣
”	ن	١٨٨٧	”	٢٦,١٢٨
”	ب	١٨٢٥	”	٢٥,٩٣٧
”	م	١٧٧٢	”	٢٥,٧٦٤
”	ع	١٥٧٥	”	٢٥,١٢٣

وقدم المؤلف جداول أخرى لترتيب الأحرف الشديدة (الانفجارية) ترتيباً تنازلياً والأحرف المائعة (المتوسطة) ، والرخوة (الاحتكاكية) . وقد غطى ذلك الجدول رقم ٢٦ .

وخصّص الجدول السابع والعشرين لترتيب الأحرف المجهورة والأحرف المهموسة ترتيباً تنازلياً .

أما الجدول الثلاثون فقد خصصه للمقارنة بين معجمي اللسان والصحاح ، ومنه يتبين :

اللسان العربي	الصحاح
٦٥٢٨	٤٨١٤
٢٥٤٨	٧٦٦
١٨٧	٢٨
٩٢٧٣	٥٦١٨
المجموع	

فتكون نسبة زيادة اللسان على الصحاح ٦٤,٩٪

وعقد مقارنة أخرى بين اللسان والصحاح في عدد مرات تردد الحروف في كل من الجذور الثلاثية والرابعة والخماسة ، وخصص لذلك الجدول رقم ٢١ .

أما سائر الجداول ، وهي من رقم ٢٢ إلى رقم ١١٤ فقسمة إلى ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى من ٣٢-٥٩ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تبدأ بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالياء .

والمجموعة الثانية من ٦٠-٨٧ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تنهي بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالياء .

والمجموعة الثالثة من ٨٨ - ١١٤ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تنتهي بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالألف .

وقد يتساءل متسائل : ولكن ما قيمة هذه الإحصاءات ؟ وماذا تحقق من نتائج ؟

والحقيقة أنها ذات قيمة كبيرة ، وقد حققت نتائج هامة وكثيرة منها :

١ - فهي أولاً توفر جهد سنوات من العمل الشاق ، وتقدم لأول مرة صورة كاملة لنسج الكلمة العربية في جداول ميسرة ، يمكن بنظرة سريعة استخلاص كثير من النتائج منها .

٢ - أنها تساعد علماء البلاغة في تحديد شروط الفصاحة التي من بينها خلو الكلمة من تنافر الحروف . وهم قد ذكروا التنافر دون أن يضعوا لذلك ضابطاً محدداً ، ودون

أن يقوم واحد منهم بإحصاء دقيق ، اللهم إلا بعض أمثلة قليلة ، ونماذج معدودة .
ومن الممكن الاستعانة بالجدول في وضع احتمالات لترتيب التجمعات الثلاثية حسب
الخارج أو المجموعات المختلفة (حلق - فم - شفة) أو (شفة - فم - حلق) لنرى مدى
صحة ما قاله البلاغيون عن أن سبب التنافر هو قرب المخرج أو بعده . وهي قضية
آثارها البلاغيون في نقاش عقلي دون أن يدعوا آراءهم بالواقع اللغوي^(١) .

وتثبت النظرة الأولى على الإحصاءات أن كل مجموعة من المجموعات الآتية نادراً ما
تتألى حروفها مع بعضها البعض :

أ - أ - ح - خ - ع - غ - ه .
ب - ج - غ - ق - ك .
ج - ب - ف - م .
د - ذ - ز - س - ص .

وتظهر الإحصاءات تتابع المجموعة الأخيرة على النحو التالي :

	ذ	ز	س	ص
ذ	١٧	—	١	—
ز	١	١٩	—	—
س	٤	—	٢٠	—
ص	١	١	—	١٩

ومنها يتضح أن تتابع الحرف مع نفسه كثير ، ولكن يندر تتابعه مع فرد آخر من أفراد

(١) « يقول الرماني في رسالته : « التكت في إيجاز القرآن » : « والسبب في التلازم تعديل الحروف في التأليف ،
فكلما كان أمثل كان أشد تلازماً . وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد ،
وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشى للقيد ، لأنه بمنزلة
رفع اللسان ورجه إلى مكانه ، وكلامهما صعب على اللسان ... » .

ويقول ابن سنان الحفاجي في كتابه « سر الفصاحة » : « لا أرى التنافر في بعد ما بين خارج الحروف وإنما هو
في القرب . ويدل على صحة ذلك الاعتبار كلمة (ألم) فهي غير متنافرة ، وهي مع ذلك مبنية من حروف
متباعدة الخارج - لأن الهزنة من أقصى الحلق والميم من الشفتين واللام متوسطة بينهما . وعلى مذهبه كان يجب أن
يكون هذا التأليف متنافراً لأنه على غاية ما يمكن من البعد ... ومضى اعتبرت جميع الأمثلة لم تر للبعد الشديد
وجهاً في التنافر على ما ذكره ... » .

المجموعة . وقد يرجح هذا رأي من قال إن الصعوبة أو التنافر في قرب المخرج لا بعده .
 ٣ - صححت الإحصاءات بعض الأحكام الخاطئة التي وردت في كلام القدماء ،
 ومن ذلك :

أ - ما قاله القدماء من أن نسبة المجهور إلى المهموس ١:٤ ولكن الجداول تثبت أنها ٣:٧ .
 ب - ما قاله ابن منظور عن نسبة تردد بعض الحروف .

وهذه مقارنة بين ما أورده ابن منظور ، وما أخرجه الكمبيوتر من نتائج :

الفئة الأولى	الفئة الثانية	الفئة الثالثة
أ - ل - م - هـ و - ي - ن	ر - ع - ف - ت ب - ك - د - س ق - ح - ج	ظ - غ - ط - ز ث - خ - ض - ش ص - ذ
ر - ل - ن - ب م - ع - ق	د - ف - س - ج ح - هـ - ش - ك ط - و - خ	ز - أ - ت - ص ث - غ - أ - ي ض - ذ - ظ

ومنها يتضح أن ابن منظور لم يكن مصيباً في معظم نتائجه . وما هو جدير بالملاحظة أن حرف الراء الذي هو أقوى الحروف العربية قد وضعه ابن منظور في الفئة الثانية .

ج - ما قاله بعضهم من أنه لا يجتمع حرفان متاثلان في أول المادة ، أي لا يكونان فاء وعينا في كلمة . ولكن ذلك تنقضه الاحصاءات التالية :

التجمع	عدد مرات وروده في لسان العرب	عدد مرات وروده في قاج العروس
ب + ب	٦ مرات	١٣ مرة
ت + ت	مرتان	٢ مرات
ج + ج	—	٢ مرات
د + د	٥ مرات	٦ مرات
ذ + ذ	مرة واحدة	٢ مرات
ر + ر	مرة واحدة	مرتان

٤ مرات	مرة واحدة	ز + ز
٧ مرات	مرة واحدة	س + س
٣ مرات	مرة واحدة	ش + ش
مرتان	—	ص + ص
مرة واحدة	—	ط + ط
مرة واحدة	—	ف + ف
٦ مرات	٧ مرات	ق + ق
مرة واحدة	—	ك + ك
مرة واحدة	—	ل + ل
٣ مرات	مرة واحدة	م + م
٤ مرات	مرة واحدة	ن + ن
مرة واحدة	—	هـ + هـ
مرة واحدة	مرة واحدة	و + و
مرة واحدة	مرة واحدة	ي + ي

٤ - تمنح هذه الإحصاءات الثقة لبعض النظريات اللغوية الخاصة بتأصيل الكلمات العربية ، وتمييز الدخيل والمعرب فيها ، عن طريق حصر النماذج العربية ، واعتبار ما عداها غير عربي .
ومن ذلك قول القدماء :

أ - لا بد أن تشتمل كل كلمة رباعية أو خماسية الأصل على حرف من أحرف الذلاقة (ر-ل-ن-ف-ب-م) ، ما عدا كلمة «عسجد» بمعنى ذهب .
ب - لا تقع نون وبعدها راء في كلمة عربية ، فكلمة «نرجس» أعجمية .
ج - لا تجتمع الجيم والقاف في كلمة عربية الأصل ، ولذلك تعد كلمة «منجنيق» أعجمية .

د - لا تجتمع الجيم والصاد في كلمة عربية الأصل ، ولذلك تعد كلمتا «جص» و«صولجان» مما اقترضه العرب .

هـ - لا تكون الزاي بعد دال في كلمة عربية ، فكلمة «مهندز» كلمة أعجمية .

٥ - أنها يمكن أن تساعد في دراسة قوافي الشعر ، وتعليل كثرة تردد بعض القوافي وندرة بعضها الآخر في الشعر العربي .

٦ - أنها تبين توزيع الكلمات العربية بالنظر إلى عدد حروفها ، فنسبة ٨٥٪ من الكلمات للمستعملة مكون من ثلاثة أحرف ، ونسبة ١٣,٦٪ مكون من أربعة أحرف .

ولما كان عدد الجذور الثلاثية الممكنة في اللغة العربية حسابياً هي ٢٨ ، وهو يساوي ٢١٩٥٢ جذراً وكان عدد المستعمل منها هو ٤٨١٤ كما في الصحاح تكون النسبة ٢١,٩٢٪ من العدد المسموح به رياضياً ، أو ٦٥٢٨ كما في اللسان تكون النسبة ٢٩,٧٨٪ من العدد المسموح به رياضياً ، أو ٧٥٩٧ كما في تاج العروس تكون النسبة حوالي الثلث .

أما عدد الجذور الرباعية الممكنة في اللغة العربية فتزيد على نصف المليون . وقد أورد الجوهري في الصحاح ٧٦٦ جذراً رباعياً فقط تمثل حوالي ١,٢٪ في الألف من العدد المسموح به رياضياً . وأورد ابن منظور في اللسان ٢٥٤٨ جذراً تمثل حوالي ٤٪ في الألف من العدد المسموح به رياضياً .

أما عدد الجذور الخماسية المسموح به رياضياً فهو يزيد على سبعة عشر مليوناً من الجذور وقد ورد في الصحاح ٢٨ جذراً خماسياً فقط بنسبة ٠,٦٧٤٪ (هكذا ورد في إحصاءات الدكتور علي حلمي موسى . ومراجعة النسبة يتبين أنها تبلغ فقط ٠,٠٠٢٢٢٥٪ أي حوالي اثنين من مليون) .

٧ - أنها تكشف عن أن الأماكن الأولى والأخيرة من الكلمة تملأ عادة بحروف من ذوات التردد العالي عامة .

٨ - إذا راجعنا جداول التردد في المواقع المختلفة نلاحظ أن الأماكن الخمسة الأولى تخص الأحرف التالية :

ر - ل - ن - ب - م

وهي تكاد تتطابق مع ما ساء ابن جني بأحرف الذلاقة ، وهي الأحرف التي يسهل النطق بها فيما عدا أنه أضاف إليها حرف الفاء ، في حين أن الحرف السادس في الجداول هو العين .

٩ - تؤكد الجداول أن أكثر الحروف تكراراً في موقعين متتاليين هي الحروف :

ر - ل - ن - م

وهذه أيضاً هي أحرف الذلاقة ، وهي تؤيد التفسير السابق .
١٠ - تظهر الجداول أن أحرف الذلاقة لا قيود عليها في مجاورة الأحرف الأخرى إلا ما

نذكر :

فحرف الراء يدخل في أي تتابع في جميع الحروف الأخرى دون استثناء .
أما حرف اللام فمقيد بأنه لا يتبعه شين ، ولا يسبقه نون .
وأما حرف النون فمقيد بأنه لا يتبعه نون . ويجوز أن يسبقه أي حرف من
الحروف العريية .

وأما حرف الباء فمقيد بأنه لا يتبعه ولا يسبقه راء ولا نون ولا فاء .
وأما حرف الفاء فمقيد بأنه لا يتبعه واو أو فاء أو باء ولا يسبقه باء أو واو أو ميم .
وأما حرف الميم فمقيد بأنه لا يتبعه التوأمان الباء والفاء . ويمكن أن يسبق بأي
حرف .

فإذا قارنا هذا بأحرف أخرى لاحظنا قيود الاستعمال الكثيرة :
أ - فمثلاً حرف التاء مقيد بأنه :

لا يتبعه : ث ، ذ ، ص ، ض ، ط ، ظ .

ولا يسبقه : ج ، د ، ذ ، ض ، ط ، ظ .

ب - وحرف الحاء مقيد بأنه :

لا يتبعه : أ ، خ ، ع ، غ ، هـ .

ولا يسبقه : ث ، خ ، ظ ، ع ، غ ، هـ .

ج - وحرف الذال مقيد بأنه :

لا يتبعه : ت ، ث ، د ، ز ، س ، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، غ .

ولا يسبقه : ت ، ث ، د ، ز ، ص ، ض ، ط ، ظ ، ي .

١١ - تثبت الإحصاءات أن أكثر الأحرف تردداً في الموقع الأول بالنسبة للتلافي هي :

ن ثم ر ثم و

بينما تثبت أن أكثر الأحرف تردداً في الموقع الأول بالنسبة للرباعي هي :

ع ثم ب ثم ق

ما يوضح اختلاف بدء الجذر في الحالتين اختلافاً كبيراً .

١٢ - وهناك ظاهرة تستحق النظر كذلك ، وهي أن حرف الميم يرد في نهاية الجذر

الرباعي بكثرة ، حتى إن عدد الجذور التي تنتهي بهذا الحرف تزيد على مجموع عدد الجذور التي يوجد بها في المواقع الثلاثة الأولى .
وهذه ظاهرة تحتاج إلى دراسة لأنها تلفت النظر إلى احتمال ثلاثية هذه الأصول الرباعية أو دخولها تحت ما يعرف بظاهرة «التيم» في اللهجات العربية الجنوبية مقابل التنوين في غيرها^(١) .

١٢ - أمكن عن طريق هذه الإحصاءات مقارنة حجم المادة في كل من المعاجم الثلاثة :
الصحاح ، واللسان ، وتاج العروس .
وهي على النحو التالي :

المجموع	الثلاثي	الرباعي	الخماسي	المجموع
٤٨١٤	٧٦٦	٣٨	٥٦١٨	الصحاح
٦٥٣٨	٢٥٤٨	١٨٧	٩٢٧٣	اللسان
٧٥٩٧	٤٠٨١	٣٠٠	١١٩٧٨	تاج العروس

ومن هذه المقارنة يتضح أن ما جاء في اللسان يبلغ نحواً من ٧٥٪ من جذور تاج العروس ، وما جاء في الصحاح يمثل نحواً من ٥٠٪ منها .
ويتثل تميز التاج في الجذور الرباعية والخماسية حيث اشتمل في كل على مثلي ما في اللسان تقريباً .

١٤ - لوحظ من دراسة الإحصاءات أن المجموعة الضعيفة التردد تضم بين أفرادها أصوات الإطباق الأربعة (ص-ض-ط-ظ) ، وتضم معها صوتي (خ-غ) وهما يفخيان في بعض المواقع . ومعنى هذا أن اللغة لا تميل إلى الإكثار من استعمال الأصوات المفخمة .

١٥ - أمكن تفسير بعض الظواهر اللغوية بالاستفادة من نماذج التجمعات الصوتية في الكلمة العربية . ومن ذلك ظاهرة القلب المكاني التي يمكن تفسيرها على أساس « من اختلاف نسبة شيوع السلاسل الصوتية في اللغة العربية » . فالقلب يقع في بعض الأمثلة ليحقق تتابعاً صوتياً أكثر انساقاً مع النماذج المسموح بها أو الشائعة في

(١) انظر في هذه الظاهرة مقالة اللغة المقارنة، للدكتور إبراهيم السامرائي ص ١٢٤ .

اللغة . وحينئذ تكون النماذج التوزيعية أو التركيب الفونولوجي للغة هي السبب في حدوث القلب .

ومن أمثلة ذلك الفعلان «جنب» و«جبن». فنحن نفترض أن الأصل «جنب» ثم قلب إلى «جبن» ليتسق مع النموذج الشائع :

ج - ذ في الأول = ٨ مرات .

و ذ - ب في الآخر = ٥ مرات .

في حين أن : ج - ب في الأول = ١١ مرة .

و ب - ذ في الآخر = ٩ مرات .

وما زلنا ننتظر الكثير الكثير من هذه الإحصاءات .

في الظواهر الصوتية

من كتاب « من أسرار اللهجة الكويتية »
تأليف : أ.د. عبد العزيز مطر
جامعة قطر

نظام التماثل والتغاير بين الحركات

التماثل أو ال (assimilation) في اصطلاح علماء الأصوات : تأثر الأصوات المتجاورة ، بعضها ببعض ، تأثراً يؤدي إلى التقارب في الصفة ، أو النوع ، أو المخرج ، تحقيقاً للانسجام الصوتي ، وتيسيراً لعملية النطق ، واقتصاداً في الجهد العضلي .

ومن أمثله في اللغة العربية : نطق الصاد في الكلمات : أصدر ، التصدير المصدر ، قريبة من الزاي المفخمة ، تحقيقاً للانسجام بين الصوتين المتجاورين ، أي الزاي والذال ، فكلاهما مجهور . أما الصاد فصوت مهموس .

ومن أمثله في اللهجات : نطق أهل القاهرة للسین زائاً في مثل : خَمَزُ بُنَاتُ (أي خرس) بسبب مجاورة السین المهموسة للباء المجهورة ، فجهر بالسین لتنسجم هي والباء .

ومن أمثله ال (assimilation) في اللغة الانجليزية : نطق صوت ال s في الكلمتين : (words, dogges) بالنظير المجهور لهذا الصوت وهو (z) حيث تنطق الكلمتان في الانجليزية الحديثة هكذا : (wordz, dogz) وذلك بسبب مجاورة صوت ال (s) للصوتين المجهورين : (g d) ^(٣) .

وقد يقع التماثل بين الحركات ، وهو الذي يعرف بال (vowel harmony) .

ومن أمثله نطق فلسطين بكسر الفاء واللام ، بدلاً من كسر الفاء وفتح اللام . والنطق المصري للفعل : قَرَحَ ، بدل قَرِحَ .

ويريد علماء الأصوات بالتغاير (dissimilation) : حدوث اختلاف بين الصوتين المتماثلين تماثلاً تاماً (المدغنين) بأن يبدل أحدهما صوتاً من أصوات اللين (الواو والألف والياء) أو من الأصوات الأربعة الشبيهة بها ، وهي : اللام والنون والراء والميم .

Jones, Daniel: An Outline of English-Phonetics, P. 221-Cambridge, 1956 (٣٧)

ومن أمثلة التغاير في الفصحى واللهجات : تَحَذَّقَ الرَّجُلُ ، وَتَحَذَّقُ . فَعَّ أصابته ، وَفَزَع . إْجَاص ، وإِنْجَاص . جَلَطَ رَأْسَهُ ، وَجَلْمَطَهُ . وقد يقع التغاير في الحركات ، نحو النطق الكويقي للفعل : سَكَّت ، بكسر الأول كسرة خفيفة .

وقد اعترف اللغويون المحدثون بهاتين الظاهرتين ، وأثرهما في التطور الصوتي . وفسروا الغاية من التماثل بأنها : تحقيق الانسجام بين الصوتين المتجاورين . وفسروا الغاية من التغاير بأنها : التيسير في النطق ، وتخفيف المجهود العضلي الذي يتطلبه النطق بصوتين مضعفين .

وقد أمكنني تحديد موقف علمائنا العرب القدماء من هاتين الظاهرتين وكشفت عن ذلك في كتابي « لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة »^(٢٨) . وبيّنت أنها يفسران كثيراً من حالات التطور الصوتي ، سواء في الأصوات الساكنة أو الحركات ، في اللهجات العربية ، قديمها وحديثها .

وفي ضوء هاتين النظريتين تناولت جانباً مهماً من جوانب اللهجة الكويتية ، هو التماثل والتغاير بين الحركات .

وأريد بالتماثل في هذا البحث :

١ - وجود حركتين متجاورتين من نوع واحد ، وارتباط تماثلها بأصوات ساكنة ، أسفر الاستقراء عن تحديدها .

٢ - أن تتجاور حركتان مختلفتان ، فتتغير أولاهما لتتأثر بالحركة الثانية ، في ظروف معينة ، أسفر عنها الاستقراء .

وأريد بالتغاير هنا :

١ - أن تكون في الكلمة حركتان متجاورتان متماثلتان ، فتقع المخالفة بينهما تحت تأثير أصوات معينة ، أسفر عنها الاستقراء .

(٢٨) ص: ٢٠٥-٢٢٠ . وراجع : كتاب سيبويه : ٤٣٧٧ (باب الحرف الذي يضارع به حرف من موضعه) و٤٠١٢ (باب ما شذ فابدل مكان اللام الياء) ، والخصائص لابن جني : ١٤٧٢ . والأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم أنيس : ١٣٦ .

٢ - أن تكون في الكلمة حركتان متغايرتان ، فيبقى هذا التغاير ، ولا يقع التائل ، تحت تأثير أصوات معينة .

وفي هذا المجال ، أي التائل والتغاير بين الحركات ، وصل هذا البحث إلى وضع قانون صوتي جديد ، يحدد نظام الحركات في اللهجة الكويتية . ويكشف عن مسلك فيها مثير . هو أن أصواتها تتألف من ثلاث مجموعات ، تؤثر كل منها نوعاً معيناً من الحركات ، أسفر عنه الاستقرار . ويوضح هذا القانون أسرار التفاعل بين الحركات المتجاورة .

وقد أثرت أن أعرض هذا القانون هنا من حيث بدأ ، لا من حيث انتهى ، متنبئاً وإنيكم مراحل الوصول إليه ، أعني مرحلة البحث بما حفّلت به من ملاحظات وتجارب علمية ، للوقوف على ما بين الظواهر من أوجه شبه أو خلاف . ومرحلة الكشف واقتراض الفروض في العلاقات بين الظواهر الملاحظة . ثم مرحلة البرهان العلمي ، حيث تم التحقق من صدق وجهة نظرنا . وتطبيق القانون على عدد كبير من الحالات المشابهة للحالات الأولى التي قام على أساسها الفرض العلمي .

وأستهل عرض الموضوع بطائفة من التاذج التي ينطبق عليها القانون ، وأدعوكم إلى التأمل فيها كما تأملت . وفي ظني أن تحساروا فيها كما احترت .. ولكن إذا كانت حيرتي قد طالت ، فإن حيرتكم لن تطول .

لا بأس أن تكون بداية الإشارة ، أو بداية الحيرة ، حديثاً جرى بيني وبين أحد الكويتيين ، حول هذه المحاضرة .

قال :

— سَمِعْتُ أَنَّكَ تَبِي تَحَاوِرَ مَرَّةً ثَانِيَةً . إِنْ عَنَّا ؟^(٢٩)

— عَنْ أَسْرَارِ الْحِكْمِيِّ لِكُؤَيْي^(٣٠) .

(٢٩) انشُ عَنْهُ . أي عن أي شيء . ويقولون أيضاً : تَتَوَشَّ عَنْهُ : أي ما أدري عَمانا . انشُ مِنْهُ : من أي شيء . انشُ عليه يَضْحَك : علام تضحك . من بيته هذا : بيت من هنا . وقد أسفر استقرائي لهذا التركيب عن أن اللهجة تحمل الصدارة لأدوات الاستفهام . فعلى حين يقال في اللهجة المصرية مثلاً : أعزَمَ مِنْ ؟ يقال في اللهجة الكويتية : مِنْ أعزَمَ ؟

(٣٠) المراد بالحكي : اللهجة . وإطلاق الحكاية على اللهجة : اصطلاح عربي قديم . تقول العرب : هذه حكايتنا ، أي لهجتنا .

— عَجِيبٌ ! الْحِكْمِيُّ لِكُؤَيْتِي لَهْ أَسْرَارُ بَعْدُ ؟

— إِي ! وَايِدُ^(٣١) .

— يَا مَطَرُ اللَّهِ هُنَاكَ . النَّاسُ الْحَيْنُ يَتَحَكَّوْنَ عَنْ أَسْرَارِ السُّفَرِ حَيَّ الْهَمْرُ . وَأَنْتَ تَقُولُ :
أَسْرَارُ الْحِكْمِيِّ لِكُؤَيْتِي ؟ !

فقلت له :

— إِنَّ زَيْنَ^(٣٢) ! قلت لي : يَا مَطَرُ . وَفِي : الْفَصْحَى : مَطَرُ . وَقُلْتَ : السُّفَرُ وَالْهَمْرُ ،
وَهِيَ فِي لَفْتِنَا الْمَوْحَدَةِ : السُّفَرُ وَالْقَمَرُ .

فالكلمات الثلاث في الفصحى مفتوحة الأول والثاني : مَطَرُ ، سَفَرُ ، قَمَرُ . ولكن
الصوت الأول فيها مضموم أو أقرب إلى الضم في لهجتك .

ولو أنك نطقت باسم الإمارة العربية : قَطَرُ ، لقلت : يَطَطَّرُ بكسر القاف كسرة
خفيفة . ولو أن مكان القاف في قَطَرُ خاءً مثلاً نحو : خطر لنطقت الكلمة كما هي في
الفصحى بفتحتين : تَذِيرِي لَيْشُ ؟ .

وقلت لي : النَّاسُ يَتَحَكَّوْنَ ، بفتح التاء . ولكنك إذا قلت بدلاً منها : يَتَمَنَّوْنَ
لنطقت التاء مكسورة كسرة خفيفة . ولو أنك قلت : تَتَوَسَّسُ ، لنطقت التاء مضمومة .

ومثلكم الشائع يقول : « لَوْ ضَوْيَحِي حَيَّ تَكَلَّمْ » .

ولكنه في رواية أخرى : « لَوْ يَضْوِيحِي خَيْرَ تَنْبَهْ » .

فالتاء في : تَكَلَّمْ مكسورة . وفي : تَنْبَهْ مفتوحة . تَذِيرِي لَيْشُ ؟

وقلت أيضاً : عَجِيبٌ ! فالعين هنا مفتوحة كالفصحى . ولكنك تقول تَجَرِّيبُ ،
كَبِيرُ ، طَوِيلُ . بكسر أوائلها !

(٣١) وايد ، أي كثير . ويقالها في البادية الكويتية ، وبض نواحي العراق ، والصحراء الغربية في ج.ع.م. واجد .
وتأويلها في الفصحى : موجود مثل ماء دافق أي مدقوق أو ذو دفق . وسر كاتم ، أي مكتوم ، أو ذو كتم
(اللميمات) ولذا لا نرى صفة ما يقال من أن أصل كلمة وايد الجليلي (wide) .

(٣٢) يقولون في اللهجة : اِنْ زَيْن ، اِنْ بِلَى . والرأي عندي أن «اِنْ» هنا عطفة عن اِنْ التي هي حرف جواب ، في
غو قول ابن قيس الرقيات :

ويقلن شيب قـــــــد عـــــــلا لك وقـــــــد كبرت ، فقلت : اِنْـــــــه

فأجابني : اسمع يَحْوَكُ^(٣٣) : هنا حَكِي لِكُويت مِن زَمَان .

فقلت له : يبدو أنك لن تستطيع معي صبراً .. لقد قلتَ الحين : من زَمَان ، وهو في العربية : زَمَان . وتقول مثل ذلك : شَبَابٌ ، زَكَاتٌ . على حين تقول في كلمات أخرى : صَلَاتٌ ، بَنَاتٌ ، قَزَالٌ ، بَرَكَاتِهَا في الفصحى . ليس هذا وحسب ، بل إنك تقول : مَطَارٌ لِكُويتٌ ، سَاحَةِ الصَّفَاتِ ، بَضَمُ المِمْ فِي : مَطَارٌ ، وَالصَادُ فِي : صَفَاةٌ .

المسلَك في العربية الفصحى في هذه الأمثلة واحد . ولكنه في لهجتكم يختلف .

فقال وقد بدا عليه الدهش : عَيْلٌ^(٣٤) شَهْوُ السَّبَبُ ؟ فرددتُ عليه : لَا يَيْئَةُ . هَذِي أَسْرَارُ تُفَرِّقُهَا يَوْمَ الْمَاضِرَةِ .

— يَمْتُهُ ؟

— يَوْمَ سَيَّةِ الْبَرِيلِ .

— أَيُّ حَزْهٍ^(٣٥) .

— السَّاعَةِ سَيَّةٌ .

وانطلق صاحبي يردد :

— يَّةُ يَّةُ يَّةُ ! ائِشْ هَزَيْنُ ! الْحَكِي لِكُويتِي لَّةُ أَسْرَارُ بَعْدُ ؟!

☆ ☆ ☆

الكلمات التي التقطتها من هذا الحوار ذات طابع خاص ، هو أنها في اللغة العربية الفصحى :

(٣٣) من أساليب الخطاب في اللهجة الكويتية أن يقول المتكلم : شُوف وأنا أبوك ، أو وأنا حُوك . أو يقول : شُوف يَبُوك ، أو يَحُوك . ويكون في مقام النصيح والطمع . وتأويل : يَبُوك ، أو يَحُوك : يا من أنا أبوك ، يا من أنا لحُوك . فاختصرت في الكلام .

(٣٤) عَيْلٌ : حرف جواب . مثل : عَيْلٌ تَقْرِي شُلُونُ ؟ عَيْلٌ ائِشْ قال ؟ عَيْلٌ شَمْسُوي . وتنطق في البادية : عَجَل . ولعلها حرف الجواب : أَجَل . وتؤدّي في اللهجة معنى إذن .

(٣٥) الحَزَّةُ ترد في اللهجة بمعنى الوقت المحدد . وهي عربية فصحى واردة في الشعر ، (راجع : في معجم اللهجة ، آخر هذا البحث) .

١ - توالى فيها فتحتان :

(أ) تطورت أولاهما في لهجة الكويت إلى كسرة خفيفة^(٣٦) ، في نحو : يَطْرُ ، زَكَتُ ، تَكَلَّمُ ، وبقيت الفتحة الثانية .

(ب) أو تطورت أولاهما إلى ضمة في نحو : يَمِيرُ ، مَطَارُ ، تَوْنُسُ .

(ج) أو بقيت الفتحتان ، على ما هما في الفصحى ، في نحو : خَطَرُ ، صَلَاتُ ، تَنْبَهُ .

أو

٢ - توالى فيها في الفصحى : فتحة ثم كسرة نحو : طَوِيلُ ، وَكَبِيرُ ، وَقَرِيبُ فتطورت الفتحة إلى :

(أ) كسرة في نحو : طَوِيلُ ، كَبِيرُ ، جَرِيبُ .

(ب) بقيت الحركتان كما هما في الفصحى ، في نحو : عَجِيبُ ، هَرِيسُ .

أو

٣ - توالى فيها في الفصحى : ثلاث فتحات ، نحو : نَتَمَنَّى ، نَتَوَنُّسُ ، نَتَحَكِّي . فحدث فيها ما يلي في اللهجة :

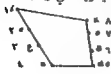
(أ) سقطت الحركة الأولى في هذه الأفعال فقول : نَدَ ...

(ب) نطقت الحركة الثانية كسرة خفيفة في : نَتَمَنَّى . وضمة في : نَتَوَنُّسُ ، على

حين بقيت الفتحتان ، على ما هما في الفصحى . في : نَتَحَكِّي .

ويظهر هذا التطور أيضاً في حالة عدم سقوط الحركة الأولى ، حيث لا تسقط مع همزة المتكلم (لأنها من أصوات الحلق ، والتحرك من خصائص أصوات الحلق في اللهجة كما

(٣٦) يمكن تحديد هذه الحركة الأولى التي سميناها كسرة خفيفة ، بالمقياس الثالث من المقاييس المياريية التي وضعها اللغوي الإنجليزي دانيال جونز ، للوضحة بالنسبة لوضع اللسان مع كل منها في هذا الرسم :



ويمثل لهذا المقاييس الثالث بالكتابة الفرنسية : même

وقد اعتاد علماء الأصوات الحديثون أن يضبطوا نطق الحركات عن طريق هذه المقاييس الثلاثة

في اللغة العربية) فيقال : أَتَقَى ، أَتَوَسَّ ، أَتَحَكَّى ، أَتَرَخَّصَ .

كما يظهر أثر التطور في حالة الخطاب ، حيث تدغم تاء المضارعة في التاء الثانية فيقال : إِنْتُ تَقَى بكسر التاء المدغمة . إِنْتُ تَوَسَّ ، بضم التاء المدغمة . إِنْتُ تَحَكَّى وترَخَّصَ ، وتَقْنَى ، يفتح التاء المدغمة^(٣٧) .

هذا عرض المشكلة ، كما بدت لي في المراحل الأولى من مراحل الملاحظة العلمية ..

☆ في مرحلة إثارة الأسئلة :

بعد هذه الملاحظات الأولى ، جاءت مرحلة إثارة الأسئلة في البحث العلمي التجريبي ، والأسئلة التي أثارها في هذه المرحلة هي :

— هل تم هذا التطور الذي عرضناه ، من الفصحى إلى لهجة الكويت ، وفقاً لنظام مطّرد .. أو أنه هكذا وقع .. خَلَّابُطُ بَرَّابُطُ^(٣٨) ؟!

— إن إيمان العلماء بالنظام المحكم المطّرد للكون ، في جميع مظاهره وظواهره ، ومنها اللغات واللهجات ، يدعو إلى الثقة بوجود هذا النظام المطّرد الذي تسير عليه اللهجة في كل حركاتها وسكناتها ، وتطورها وثباتها . « إن الظواهر اللغوية لا تسير وفقاً لإرادة الأفراد والمجتمعات ، أو تبعاً للأهواء والمصادفات . وإنما تسير وفقاً لنواميس لا تقل في ثباتها وصرامتها وأطرافها وعدم قابليتها للتخلف عن النواميس الخاضعة لها ظواهر الفلك والطبيعة »^(٣٩) .

(٣٧) جاء إدغام تاء المضارعة في تاء الفعل الذي على وزن : تَقَعَلْ ، تعامل ، في قراءة أبي عمرو بن العلاء النهمي ، في واحد وثلاثين موضعاً في القرآن الكريم ، مثل : لتعارفوا .

(٣٨) استعمال كويتي : خرابيط ، جمع خربوطه . وهي في الفصحى من التخبيط فأبدل أحد المضعفين راء وفقاً لقانون التغيرات . أما برباط فمعي إيتباع .

(٣٩) د. علي عبد الواحد وافي : علم اللغة : ١٦١٥ (ط٢) .

☆ كيف ، وتحت تأثير أي طرف ، وقعت تلك التغيرات :

في اللهجة الكويتية		في اللغة الفصحى	
صَبْرُ	ضمّة	صَبَر	الحركات
سَفَرُ	+	سَفَرَ	الأوليان
زُواج	فتحة	زَوَّاج	
نَجَحُ	كسرة خفيفة	نَجَحَ	..
فَطَرُ	+	فَطَرَ	
شَبَابُ	فتحة	شَبَّابُ	
عَرَفُ	فتحة	عَرَفَ	فتحة
عَمِمُ	+	عَمِمَ	+
صَلَّاتُ	فتحة	صَلَّاةُ	فتحة

☆ كيف ، وتحت تأثير أي طرف ، وقعت تلك التغيرات :

في اللهجة الكويتية		في اللغة الفصحى	
عُرِفْتُ	سكون	عَرَفْتُ	الحركات
خُطِبَهُ	+ ضمّة	خَطَبَهُ	الثلاث
تَوَكَّلُ	+ فتحة	تَوَكَّلُ	..
عُيِّرْتُ	سكون +	عَجَّرْتُ	فتحة
سَمَكُهُ	كسرة خفيفة	سَمَكَهُ	+
تَسَنَّعُ	+ فتحة	تَسَنَّعَ	فتحة
سَكَنْتُ	سكون	سَكَنْتُ	+
يُزَرُّهُ	+ فتحة	جَزَرَهُ	فتحة
تَغَشَّيْتُ	+ فتحة	تَغَشَّيْتُ	

☆ إذا كانت هذه التغيرات قد وقعت وفقاً لنظام فما السبيل إلى تحديده ؟

السبيل هو المنهج العلمي الاستقرائي .. وتتبع كلّ موقع في اللهجة ، توالت فيه حركتان أو ثلاث ، ورصد الملاحظات ، وإجراء التجارب ، وفرض الفروض والبرهنة عليها .

ولكي يكون هذا الاستقراء أقرب إلى التام ، بدأت بتحديد أصغر تركيب مقطعيّ تقع فيه هذه الظاهرة ، أي توالي الحركتين أو الثلاث ، وهو التركيب المؤلف من :

أ - مقطع قصير مفتوح مثل (فَ) + مقطع متوسط منلق مثل (عَلْ) = قَعْلُ .

أو

ب - مقطع قصير مفتوح مثل (فَ) + مقطع متوسط مفتوح مثل (عا) = قَعَا .

أو

ج - مقطع قصير مفتوح (فَ) + مقطع قصير مفتوح (عَ) + مقطع متوسط منلق (لَتْ) أو مفتوح (لُ) = قَعَلْتُ ، أو قَعَلُوا .

ثم قمت بحصر أوزان الكلمات العربية التي يتحقق فيها هذا التحديد المقطعيّ ، ليكون ذلك منطلقاً لاستقراء تام للكلمات الكويتية التي تقابل هذه الأوزان ، وبيان النظام الذي تجري عليه الحركات فيها . وقد شمل الحصر الأوزان الآتية :

في الأفعال	في الأسماء
قَعْل ، نحو نَجَح	قَعْل ، نحو قَمَر
تَقَعْل ، نحو تَقَم	مَفْعَلَة ، نحو مَذْرَة
تَفَاعِل ، نحو تَبَارَكَ	فَعَال ، نحو سَلَام
انْقَعَل ، نحو انْكَسَر	فَعَالَة ، نحو بَرَا حَة
افْتَعَل ، نحو ابْتَسَم	فَعَالِي ، نحو حَلَاوِي
	فَعَالِل ، نحو عَصَا عِص (٤٠)

(٤٠) جمع عُصَص وهو أصل الذئب في الحيوان والإنسان .

	فعايل ، نحو متاير
	فعايل ، نحو زرازير
أفعلتُ ، نحو أسفرتُ	فعايل ، نحو خمايل
	مفاعل ، نحو مساجد
	مفاعيل ، نحو مفاتيح
فاعلتُ ، نحو شاركتُ	قَواعِل ، نحو بوادي
	قَواعيل ، نحو نواطير
★ ★ ★	★ ★ ★
فاعله ، نحو شاركه	فَعَلَة ، نحو شجرة
	فَعلي ، نحو بدوي
	فعلات ، نحو بركات
فَعَلْتُ ، نحو قَدَمْتُ	فَعْلان ، نحو رَمَضان
فَعَلُوا ، نحو قَدَمُوا	★ ★ ★
★ ★ ★	فَعِل ، نحو : حنير
فَعَلْتُ ، نَجَحْتُ	فَعيل ، نحو : كبير
فَعَلُوا ، نحو نَجَحُوا	مُنْفَعِل ، نحو : مُنْذَح
يَتَفَعَّل ، نحو يَتَقَنَّم	مُسْتَفْعَل عندما تكون العين فيه
يَتَفَاعِل ، نحو يَتَسَامَر	امتداداً لحركة ، نحو مستريح

هذه هي النماذج التي وضعناها بين يدي في مرحلة الملاحظة العلمية الدقيقة ، لكي
أجمع من ألفاظ اللهجة الكويتية ، كل ما جاء على وزنٍ منها ، وأسجل ملاحظاتي عليه ،
تمهيداً للفرض العلمي .

وجمعت المادة ، وأجريت الاستقراء . وفي مراحل الملاحظة العلمية كانت الفروض
تُبرَق ثم تختفي ..

حتى استقر الضوء أخيراً عند فرض علمي ، يرتكز على أساس أن ثَمَّة صلة بين نوع
الحركة والصوت الصامت (= الساكن) المجاور لها ، وأنه وفقاً لهذا الصوت تكون الحركة
الأولى ضمة ، ووفقاً للصوت الآخر تكون كسرة ، ووفقاً لصوت ثالث تبقى الفتحان .

وأجريت التجارب في ضوء هذا الفرض ، وقت بالبرهنة العلمية عليه حتى وصل إلى مرحلة القانون العلمي ، الذي أقدمه في الصيغة الآتية :

نص القانون

(وفي لهجة الكويت يتم التماثل أو التغاير بين حركتي الفتحة المتجاورتين في اللفه الفصحى ، بحيث تبقى الفتحتان متماثلتين نحو خَلَفُ ، أو تتغايران فتنتطق الألى ضمة نحو يُمَرُ ، أو كسرة خفيفة ، نحو سَكَنُ .

ويتضمن هذا القانون تحديداً - أسفر عنه الاستقراء - لكل حالة من الحالات الثلاث السابقة ، وفقاً لنوع الصامت (= الساكن) المجاور . بحيث تم تقسيم أصوات لهجة الكويت إلى ثلاث مجموعات ، تؤثر كل منها حركة معينة على النحو التالي :

١ - المجموعة الأولى : تتألف من تسعة أصوات ، هي :

أ - أصوات الحلق الستة (المهمزة - الهاء - العين - الحاء - النين - الخاء) وهي تؤثر حركة الفتحة . فإذا توالى الفتحتان في الكلمة الفصحى بقيتا في اللهجة الكويتية دون تطور ، إذا كان أول الصوتين الصامتين أو ثانيهما في التركيب المقطعي واحداً من هذه الستة ، نحو :

أَبَدُ - أَمَانُ - أَوَامِدُ - سَأَلُ .. فقد بقيت الفتحتان بسبب المهمزة .

ونحو : هَدَمَ - هَدَامَ - هَدَاهِدُ^(٤١) - انْهَدَمَ - رَهَشَ^(٤٢) . فقد بقيت الفتحتان بسبب الهاء .

ونحو : عَزَفَ - عَيَّارَه^(٤٣) - عَيَّايَزُ - اُنْدَعَمَ . فقد بقيت الفتحتان بسبب العين .

ونحو : خَذَيَّ (خَذَجَ) - خَسَّافَه - شَحَاطَه^(٤٤) - تَخَجَّى . فقد بقيت الفتحتان بسبب

(٤١) جمع مبدع . وفي اللؤلؤ الكويتي : «عَتَلَبُ المَنَاهِد» .

(٤٢) الرهش في اللهجة : الحلوى الطحينية . والرهش في الفصحى : الطحينية .

(٤٣) العيارة في اللهجة : الاحتيال والشطارة . والكلمة فصحي ، فالعيارة في اللغة هي : الانقلاط وتخليع الإنسان لا يرد عن الشيء . وقال العرب : فلان عَيَّارٌ (الفاخر : ١٠٨) وفي اللؤلؤ الكويتي : الحق العَيَّارُ لي باب السار .

(عبد الله النوري : الأمثال العارضة : ٣٦)

(٤٤) الشحاطة : للمبالغة في الكلام والتظاهر بالسبق والتفوق . ويقولون : فلان يتشحط . والشحاطة في اللغة الفصحى بنفس المعنى . ففى المسجات : شَحَطَ : غلا وجاوز القدر .

الحاء .

ونحو : بَقِيَ - تَقَشَّرَ - تَفَنَّى - قَوَّانٌ^(٤٥) . فقد بقيت الفتحتان بسبب الفين .
ونحو : حَقَامٌ - تَحَنَّنٌ - تَخَائَفُوْهُ - حَظَرٌ . فقد بقيت الفتحتان بسبب الحاء .

ب - الأصوات اللثوية الثلاثة : اللام والراء والنون . وقد كشف هذا البحث - لأول مرة - أنها تؤثر حركة الفتححة قبلها . ولهذا تبقى الفتحتان مع أي منها إذا وقع بين الحركتين ، أي إذا كان ثاني الصامتين في التركيب المقطعي الذي فيه الفتحتان ، خلافاً لأصوات الحلق الستة السابقة ، التي يقع التاثل بين الفتحتين معها ، سواء أكان أحدها هو الأول أم الثاني .

ومن أمثلة تأثير هذه المجموعة :

ثَلَاثٌ - فَلَاخٌ - صَلَايِبُ^(٤٦) - اِئْتَلَشُ .

فقد بقيت الفتحتان بسبب اللام الواقعة بعد الفتححة الأولى .

ونحو : سَنَعَ - وَنَاثَ - تَنَفَّشَ^(٤٧) - تَنَبَّهَ .

فقد بقيت الفتحتان بسبب النون الواقعة بعد الفتححة الأولى .

ونحو : بَرَاخَه - زَوَايِر - شَرَايِكُ - احْتَرَى .

فقد بقيت الفتحتان بسبب الراء الواقعة بعد الفتححة الأولى .

هذه هي المجموعة الأولى التي تبقى معها الفتحتان في لهجة الكويت . فلا

يقولون : ثَلَاثٌ ، مثل : ثَبَانٌ .

وما تقتضيه هذه المجموعة الأولى مقدّم على ما تقتضيه المجموعتان التاليتان . أي أن

هذه المجموعة المكونة من الأصوات التسعة تبقى معها الحركتان كما هما في الفصحى .

(٤٥) أسطوانة تمباً فيها الأغاني .

(٤٦) المراد بها في اللهجة : الشكائد . وفي المثل الكويتي : « ما للصلايب إلا أهلها » .

(٤٧) تنفّش ، في اللهجة : تحرك حركة خفيفة . وهو في الفصحى : تنفّش زينت المم هنا وفقاً لطاهرة التناير بين الأصوات الساكنة ، نحو : جَلَطَ رأسه حيث أصبحت جَلَطَ . وكلامها فصيح .

٢ - المجموعة الثانية من أصوات اللهجة : تتألف من أربعة أصوات ، هي :

أ - الميم والباء والفاء (الأصوات الشفوية والشفوية الأسنانية) وهي تؤثر الضم بشرط مجاورتها لصوت مفخم^(٤٨) . سواء أكان أحدها سابقاً على الحركتين أو واقعاً بينهما ، أي سواء أكان أولاً أم ثانياً .

ومع هذه الأصوات الثلاثة والصوت المفخم المجاور يتم التغاير بين الفتحتين ، بأن تصبح الأولى ضمة . وقد لحظت أن الضمة تكون خالصة إذا وقعت قبل أحد هذه الأصوات ، أي إذا كان ثاني الصامتين في التركيب المقطعي ، نحو يَمَر . وتكون الضمة مائلة قليلاً نحو الكسرة إذا وقعت بعد أحد هذه الأصوات ، أي إذا كان أول الصامتين في التركيب المقطعي ، نحو مَطَر .

ومن أمثلة تأثير هذه المجموعة :

طَمَعَ^(٤٩) - طَمَاطُ - مِصْعُ - مِطَر .

بسبب الميم والصوت المفخم . وهو في هذه الأمثلة الطاء والصاد .

و : صَبَاحُ - رَبَاحُ - رَبَائِحُ^(٥٠) - قَبَائِلُ - بَطَاطُ - أَنْطَلَحُ^(٥١) .

بسبب الباء والصوت المفخم ، وهو في هذه الأمثلة : الصاد والطاء والراء والقاف .

و : صَفَاتُ - انْفَقَلَ - فُطِرَ - كُفِرَ .

بسبب الفاء والصوت المفخم ، وهو هنا : الصاد والطاء والياء ، والراء .

فإذا لم يوجد مع هذه الأصوات الثلاثة (الميم والباء والفاء) صوت مفخم ، مثل ثَنَائِيهِ ، رَقَان ، لُبْنُ ، كانت كأصوات المجموعة الثالثة الآتية . لأن الاستقرار الذي أجريته في اللهجة كشف عن وجود التفخيم مقارناً للضم ، مع هذه الأصوات الشفوية ، أو الشفوية الأسنانية .

(٤٨) كالصاد والطاء والياء والقاف والراء .

(٤٩) في اللؤلؤ الكوفي : مِنْ طَمَعَ طَمَعَ .

(٥٠) في اللؤلؤ الكوفي : شَرِيَّةُ الْخَيْثَرَيْنِ يَوْمَ الرَّبَائِحِ .

(٥١) في اللؤلؤ الكوفي : مَالِحُ إِلَّا أَنْطَلَحُ .

ب - ومن هذه المجموعة التي تؤثر الضم ، ويتم معها التغاير بين الفتحين بأن تصبح الفتحه الأولى ضمة : صوت الواو ، سواء أكان أولاً نحو وصلٌ أو ثانياً نحو نُوّه ، استُوّه . وقد لحظت أن الضمة تكون خالصة إذا كانت قبل الواو ، وبمالة نحو الكسرة إذا كانت بعد الواو . فالضمة في : نُوه ، طُوّه ضمة خالصة . والضمة في : وصل ، بمالة نحو الكسرة .

ويتم التغاير بين الفتحين مع هذه المجموعة الثانية بشرط عدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي بقاء حركتي الفتحه كما يبيننا من قبل .

ففي الأمثلة الآتية يتم التغاير بأن تصبح الحركة الأولى ضمة ، بسبب الواو :

سَوَالِفٌ - ذَوَاوِينٌ - طَوَاوِيشٌ^(٥٧) - نَوَاطِيرٌ - زَوَاجٌ - سَوّه - نُوه - التَّوّه - استُوّه .

ولكن إذا وجد من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي الفتح صوت مجاور للواو فلا يتم التغاير ، بل تبقى الفتحتان ، فعلى حين يقول الكويتي : طَوَاوِيش ، بضم الطاء . وسَوَالِف ، بضم السين ، تراه يقول : قَوَاوِيس ، وَعَوَايرُ ، وَعَوَارِي ، بفتح العين والعين ، لأنها من أصوات الحلق .

وعلى حين يقول : وَكَاحَةٌ بضم الواو ، يقول : وَنَاسِه بفتح الواو ، بسبب وجود النون من أصوات المجموعة الأولى .

٣ - المجموعة الثالثة ، وهي التي يتم معها التغاير بين الفتحين بأن تكون الحركة الأولى كسرة خفيفة .

ولا يتم ما تقتضيه هذه المجموعة إلا إذا لم يوجد من أصوات المجموعة الأولى ما يقتضي الفتح ، ومن أصوات المجموعة الثانية ما يقتضي الضم .

وعلى سبيل المثال : صوت التاء من هذه المجموعة الثالثة التي لا تقتضي الفتح ولا الضم ، ولكن إذا وجد صوت ما من المجموعة الأولى يقتضي فتح التاء فُتحت ، أو صوت من المجموعة الثانية يقتضي الضم ضُمت . فإذا لم يوجد هنا ولا ذاك كسرت كسرة خفيفة ،

(٥٧) جمع طَوَّاش ، وهو تاجر اللؤلؤ الذي يقرض البحارة ويمدّهم في أجل الدفع . وهو هنا للمفرد أصل عربي ، فالطوش : اللؤلؤ .

مثل :

الفاعل : تَرَسُ مفتوح التاء لوقوعها قبل الراء من المجموعة الأولى .
والفعل : تَفْعُ مضموم التاء لوقوعها قبل الفاء مع وجود صوت من أصوات الاستعلاء للمفخمة .

والفعل : تَكْلُم مكسور التاء كسرة خفيفة لعدم وجود صوت من المجموعة الأولى أو الثانية .

وهكذا ...

وتتألف هذه المجموعة من :

- أ - الأصوات الأسنانية : التاء ، الذال ، الطاء ، الصاد .
- ب - الأصوات الأسنانية اللثوية : الدال ، التاء ، الطاء .
- ج - أصوات وسط الحنك (الأصوات الشجرية) : الجيم ، الياء ، الشين .
- د - الأصوات الأسلية : ز ، س ، ص .
- هـ - أصوات أقصى الحنك : الهاء ، القاف ، الكاف .

ويضاف إلى هذه المجموعة ما لم تتوافر فيه الشروط من أصوات المجموعتين الأولى والثانية ، أي :

و - الأصوات اللثوية الثلاثية : اللام ، الراء ، النون ، إذا كان أحد هذه الأصوات هو الأول في التركيب المقطعيّ لأنه لا يكون من المجموعة الأولى إلا إذا كان هو الثاني .

ز - الأصوات الشفوية والشفوية الأسنانية : الميم ، الباء ، الفاء . إذا لم يتحقق شرط كونها من المجموعة الثانية ، التي تؤثر الضم ، وهو مجاورتها لصوت مفخم . وإذا لم يجاورها أحد أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

ولتوضيح ذلك أورد ثلاث كلمات من اللهجة ، مبدوءة بالميم ، من وزن واحد ، مع اختلاف حركتها في كلّ ، وأذكر السبب :

الميم في الكلمة : متاير ، جمع متار ، مفتوحة ، بسبب وجون النون بعدها ،

وهي من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

والم في الكلمة : مطاين مضومة لاجتماع الميم والصوت المفخم وهو الطاء .

والم في الكلمة : شايذ مكسورة كسر خفيفة ، لأن شرط ضم الميم لم يتحقق وهو وجود الصوت المفخم . ولأن الصوت التالي وهو السين لا يقتضي الفتح ولا الضم .

وهذه أمثلة يتحقق فيها مسلك هذه المجموعة :

ذَبِجْ ، سَكْتُ ، صَدَقْ ، لَبَسْتُ ، اَنْتَثَرْتُ ، ابْشَمْتُ (ماضي) ، تُكَلِّمُ ، تُسَنِّعُ ، تُضَايِيْجُ ، مُشَاكِلُ ، مُيَادِيْفُ ، سَكَّاكِيْنُ ، رِيَايِيْلُ ، شُجَاعُهُ ..

☆ الفتحات الثلاث :

وينطبق هذا القانون على ما توالى فيه ثلاث فتحات أيضاً ، حيث تسقط الحركة الأولى ، وفقاً لقانون سابق^(٥٣) .

أما الحركتان التاليتان فيتم التماثل أو التغاير بينها ، وفقاً للمجموعة الصوتية المجاورة .

فالأفعال الفصيحة : سَكَنْتُ ، نَجَحْتُ ، عَزَقْتُ .

تنطق في اللهجة : سَكَنْتُ ، نَجَحْتُ ، عَزَقْتُ .

حيث سقطت الحركة الأولى وفقاً لقانون سابق . وتطورت أولى الفتحتين الباقيتين ، وفقاً لهذا القانون الذي نعرضه ، فأصبحت ضمة في : عَزَقْتُ ، بسبب الفاء والراء المفخمة . ومثله : خُرَقْتُ . (المجموعة الثانية) وأصبحت كسرة خفيفة في سَكَنْتُ ، ومثله : صُدِّقْتُ ، كُتِبْتُ (المجموعة الثالثة) .

على حين بقيت الفتحتان في : نَجَحْتُ ، حيث فتحت الجيم قبل الحاء ، لأنها من أصوات المجموعة الأولى . ومثلها زُقِنْتُ^(٥٤) ، حيث فتحت الفاء قبل النون . طُلِّقْتُ ، حيث فتحت اللام قبل العين .

(٥٣) راجع ص ٦١ من «خصائص اللهجة الكويتية» .

(٥٤) زفن يزفن : رقص . والكلمة في الفصحى بنفس المعنى .

☆ يصدق هذا القانون على الفتحتين القصيرتين ، نحو حَنْئى^(٥٥) وعلى الفتحة القصيرة التي تليها فتحة طويلة ، نحو : حَنْئاي^(٥٦) .

أما إذا كانت الفتحة الأولى طويلة والثانية قصيرة ، نحو :

هَذَا قَوْ / شُسْ / سَ / رُ ، اسْ / تَ / اِنْ / سْ .

فلا تغير يطرأ على الفتحة القصيرة الثانية^(٥٧) ، بل تبقى كما هي في الفصحى .

☆ الفتحة المتلوة بكسرة :

كان ما سبق خاصاً بالحركات المتباعدة في الفصحى والتي يتم بينها التنافير أو يبقى التائل .

أما إذا كانت الحركتان متنافيرتين ، وكانت أولاهما فتحة والثانية كسرة ، مثل : نَبِي ، أمير ، كبير ، فقد أسفر الاستقراء في هذا البحث عن أن اللهجة الكويتية تحافظ على الفتحة مع ستة أصوات فقط ، هي أصوات الحلق إذا كان أحدها سابقاً على هذه الحركة .

وفي غير ذلك تطورت الفتحة إلى كسرة ، نحو : نَبِي ، صَبِي ، كَبِير ، رَفِيع ، صَدِيق . (هذا هو نص القانون العلمي الذي وضعناه .

ملحوظة : الحركات التي تناولها هذا القانون هي :

☆ (فتحة + فتحة) في اللغة العربية ، وما يطرأ على الحركة الأولى من تغير في اللهجة الكويتية ، وفقاً لنوع الصوت المجاور .

☆ (فتحة + فتحة + فتحة) في اللغة العربية ، وما يطرأ عليها في اللهجة الكويتية من تغير ، حيث تسقط الفتحة الأولى ، وتحرك الثانية بحركة قد تكون ضمة أو كسرة ، أو تبقى فتحة ، وفقاً لنوع الصوت المجاور .

☆ (فتحة + كسرة) في اللغة العربية وما يطرأ عليها من تغير في اللهجة الكويتية ،

(٥٥) هو في الفصحى : ألحج وهو صغار البطيخ . ويطلق في اللهجة على كل ما يشبه هذا البطيخ الصغير نحو الطماطم .

(٥٦) نوع من صيد السمك .

(٥٧) خلافاً للهجة القاهرية حيث تكسر الفتحة الثانية : عارك سافر .

حيث لا تبقيان هكنا إلا مع الأصوات الحلقية الستة ، وتتطور الفتحة إلى كسرة مع بقية الأصوات . أما الكلمات المبدوءة بكسرة ، أو المبدوءة بضمة ، والمتلوة بحركة مائلة أو مغايرة فقد عولجت في المحاضرة السابقة^(٥٨) .

وبهذا نكون قد أتممنا وضع نظام للحركات المتتالية في اللهجة الكويتية

☆ ☆ ☆

ووفاء بما وعدتُ ، أن يكون عرض هذا القانون شاملاً المراحل العلمية التي سلكها البحث للوصول إليه ، والبرهنة عليه ، أقدم فيما يلي :

- ١ - التجارب العلمية ، التي أجريت للبرهنة على صدق القانون .
- ٢ - طائفة من الأمثال الشعبية الكويتية ، وتطبيق القانون على الكلمات الواردة فيها مما يصدق عليه القانون .

(٥٨) راجع الصفحات : ٧٠-٧١ ، ٨٢ ، ٨٣ من : خصائص اللهجة الكويتية .

تجارب علمية للبرهنة على صدق القانون

بعد أن فرغنا من مرحلي البحث والكشف ، من مراحل المنهج الاستقرائي ، يأتي دور مرحلة البرهان العلمي على صدق الفروض التي انتهت بنا إلى القانون الذي فرغنا منه عرضه الآن .

وفي مقدمة الطرق الاستقرائية التي سلكناها ، والتي يحددها المنهج العلمي للبرهنة على صحة الفروض ، طريقتان هما :

١ - طريقة الاتفاق *Méthode de Concordance*

وتسمى طريقة (قائمة الحضور) *Table de Prèsence*

٢ - طريقة الاختلاف *Méthode de Différence*

وتسمى طريق (قائمة الغياب) *Table d'absence*

والمراد بطريقة الاتفاق : المقارنة بين أكبر عدد ممكن من الظواهر أو الظروف التي تحتوي سبب الظاهرة المراد تفسيرها .

وهي الطريقة التي حددها «ستيوارت مل» على النحو التالي :

« إذا اتفقت حالتان أو أكثر للظاهرة المراد بحثها في ظرف واحد فقط ، فهذا الظرف الوحيد الذي تتفق فيه جميع هذه الحالات هو السبب في هذه الظاهرة أو نتيجتها » (٥٩) .

أما طريقة الاختلاف في المنهج العلمي ، فهي المقارنة بين حالتين متشابهتين في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، بحيث توجد الظاهرة في إحدى الحالتين ولا توجد في الأخرى وحينئذ تكون الظاهرة نتيجة أو سبباً لهذا الظرف .

وهذه الطريقة - كسابقتها - تعتمد على قانون السببية العام ، لأن وجود السبب

(٥٩) د. محمود قاسم : للطلق الحديث ومناهج البحث : ١٧٥ (ط-٤) .

يؤدي إلى وجود النتيجة ، كما يؤدي اختفاؤه إلى عدم وجودها . ويحدد «مل» طريقة الاختلاف بقوله :

« إذا اشتركت الحالتان اللتان توجد الظاهرة في إحداها ولا توجد في الأخرى في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً لا يوجد إلا في الحالة الأولى وحدها ، فإن هذا الطرف الوحيد الذي تختلف فيه الحالتان هو نتيجة الظاهرة أو سببها ، أو جزء ضروري من هذا السبب »^(٦٠) .

ولتيسر استيعاب هذا القانون والبرهنة عليه ، فسأتناول تلخيصه فقرة فقرة ، وأقدم البرهان عليها ، سالماً طريقة الاتفاق أولاً ، وطريقة الاختلاف ثانياً .

الفقرة (أ)

« الكلمة التي توالى فيها فتحتان ، في اللغة العربية الفصحى ، تبقى الفتحتان متماثلتين فيها ، في اللهجة الكويتية ، إذا تحقّق واحدٌ من هذه الظروف :

- أ - إذا كان الصوت الصامت (الساكن) الأول ، أو الثاني ، واحداً من أصوات الحلق الستة (الهمزة - الهاء - العين - الحاء - الغين - الخاء) .
- ب - إذا كان الصوت الثاني واحداً من الأصوات اللثوية الثلاثة : اللام ، والراء ، والنون .

(٦٠) المصدر السابق نفسه : ١٧٩ ، ١٨٠ .

البرهنة بطريقة الاتفاق

ومعنى تطبيق هذه الطريقة هنا أن نورد أكبر قدر ممكن من الكلمات التي يتحقق فيها ارتباط توالي حركتي الفتحة ، في اللهجة الكويتية ، بوجود صوت من الأصوات السابقة :

١ - الأسماء الآتية جاءت في اللهجة الكويتية بتوالي الفتحتين ، كاللغة الفصحى بسبب وجود أصوات الحلق في التركيب المقطعي الذي توالى فيه الفتحتان :

☆ الهمزة : أَبْدُ ، أَبْذُ ، أَمَانُ ، أَجَانِبُ ، أَصَايِلُ ، أَسَامِي ، أَيَاوِيدُ ، أَوَايِدُ .

فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /أَبْـ/ ، /أَمـ/ ، /أَجـ/ ، /أَصـ/ ، /أَسـ/ ، /أَيـ/ ، /أَوـ/ . بسبب صوت الهمزة .

☆ الهاء : هَيَّا ، سَهْرُ ، رَهْشُ ، سَهَارُ ، مَهَّازُهُ .

فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /هَيـ/ ، /سَهـ/ ، /رَهـ/ ، /مَهـ/ بسبب صوت الهاء .

☆ العين : عَمَلُ ، عَمَلُ ، عَمَّاجُ^(١١) ، طَعَامُ ، عَمَّازُ ، عَمَّاتُ ، عَصَاتُ ، عَمَّافُ^(١٢) ، عَمَّازُهُ ، وَغَمَّادُ ، غَمَّارُ ، غَمَّائِرُ ، عَمَّائِزُ ، عَصَائِصُ ، مَعَّازِيْبُ^(١٣) . فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /عَمـ/ ، /عَمـ/ ، /عَمـ/ ، /طَعـ/ ، /عَمـ/ ، /عَمـ/ ، /عَصـ/ ، /عَمـ/ ، /عَمـ/ ، /وَعـ/ ، /غَمـ/ ، /غَمـ/ ، /عَمـ/ ، /مَعـ/ ، /رَعـ/ . بسبب صوت العين .

☆ الحاء : حَطَبُ ، حَتَّايُ ، حَبَّالُ^(١٤) ، رَحَاتُ ، حَيَّاتُ ، حَصَّاتُ ، خَلَّاتُ ، حَمَّاتُ ، حَمَّافُهُ^(١٥) ، شَحَّاطُهُ ، حَزَّائِي^(١٦) ، يَحَّافِي ، حَمَّامِيلُ ، مَنَّبَجُهُ .

(١١) هو الغبار الكثير ، والكلمة عربية فصحى ، وقد حلت محلها الآن في اللهجة كلمة تركية دخيلة هي : الطوز .

(١٢) اللق والرياء والكلمة عربية الأصل .

(١٣) جمع معزَّب وهو السيد أو صاحب العمل .

(١٤) الصيد البري بالنفخ .

(١٥) المسافة : الأسف والآسى .

(١٦) الحزاي : جمع حزابة ، وهي حكاية خيالية ، تروى الجذبات أو الأمهات للأطفال ، للتسلية أو الترفيه .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /حَطَر/ ، /حَدَا/ ، /حَبَا/ ، /رَحَا/ ، /حَيَا/ ،
/حَصَا/ ، /حَلَا/ ، /حَمَا/ ، /حَسَا/ ، /شَحَا/ ، /حَزَا/ ، /فَحَا/ ، /حَا/ ، /بَحَا/ . بسبب
صوت الحاء .

☆ الغين : مَغَر ، عَبَا ، عَسَال ، طَقَام ، قَوَانَتْ ، قَطَاوِي ، قَوَازِي ، قَوَاوِص .
فقد توالى الفتحان في المقاطع : /مَغَد/ ، /عَبَا/ ، /عَسَا/ ، /طَقَا/ ، /قَوَا/ ، /قَطَا/ ،
/قَوَا/ ، /قَوَا/ . بسبب صوت الغين .

☆ الحاء : حَطَر ، حَمَام ، حَيَّارَه ، مَخَابِز ، حَبَابِيز ، خَلَّابِيز .
فقد توالى الفتحان في المقاطع : /حَطَر/ ، /حَمَا/ ، /حَيَا/ ، /مَخَا/ ، /خَبَا/ ،
/خَلَا/ . بسبب صوت الحاء .

٢ - والأفعال الماضية الآتية جاءت في اللهجة الكويتية بتوالي الفتحين ، كاللغة
الفصحى ، بسبب أصوات الحلق :

☆ المهمزة : أَكَلْ ، أَمَزْ ، سَأَلْ ، أَسَأَلْ .
فقد توالى الفتحان في المقاطع : /أَكَد/ ، /أَمَد/ ، /سَأَد/ ، /سَأَد/ . بسبب صوت
المهمزة .

☆ الهاء : هَيَفَه ، سَهَرْ ، نَهَقْ ، هَدَمْ ، انْهَكَمْ^(١٧) ، انْهَكَمْ ، انْهَكَمْ ، نَهَاوْشُوْ ، نَهَى .
فقد توالى الفتحان في المقاطع : /هَيَهَا/ ، /سَهَا/ ، /نَهَا/ ، /هَدَا/ ، /هَدَا/ ، /نَهَا/ ،
/نَهَا/ ، /نَهَا/ ، /نَهَا/ . بسبب صوت الهاء .

(١٧) يلاحظ أنه إذا طرأ على هذا الوزن ما يغير تركيبه اللطفي ، فإن حركاته تتغير وذلك كأن يلحق به تاء
التأنيث ، أو ولو الجماعه فحينئذ لا تتوالى الفتحان بل يقال :
انْهَكَمَتْ ، انْهَكَمَتْ ، انْهَكَمَتْ ، انْهَكَمَتْ ، انْهَكَمَتْ .. الخ .
ويلاحظ ذلك في كل ما يأتي من أمثلة هذه الصيغة .

☆ العين : عَزَمَ ، عَطَسَ ، عَيَّرَ ، عَيَّلَ ، دَعَمَ ، يَدْعُو ، وَعَدَ ، لَعَبَ ، أَسَدَمَ ،
أَنفَوَى ، تَعَبَّرَ ، تَعَسَّرَ ، تَعَفَّسَ ، تَعَثَّفَى ، تَعَاتَبْنَا ، تَعَانَدُوا .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /عَزَ/ ، /عَطَ/ ، /عَيَ/ ، /عَيَّ/ ، /دَعَ/ ، /يَدَ/ ، /وَعَدَ/ ، /لَعَبَ/ ،
/أَسَدَ/ ، /أَنفَوَ/ ، /تَعَبَّرَ/ ، /تَعَسَّرَ/ ، /تَعَفَّو/ ، /تَعَثَّو/ ، /تَعَاتَبَ/ ، /تَعَانَدَ/ . بسبب
صوت العين .

☆ الحاء : حَيَّنَ ، حَقِيَ ، حَدَرَ ، حَدَفَ ، حَصَلَ ، ضَحَكَ ، يَحْصُ ، طَحَنُ ،
أَحْبَسَ ، أُنْعِنَ ، ائْتَحَنَ ، تَحَكَّى ، تَحَسَّفَ ، تَحَارَبُوا .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /حَيَ/ ، /حَدَ/ ، /حَدَفَ/ ، /حَصَ/ ، /ضَحَ/ ، /يَحَصَ/ ، /طَحَنَ/ ،
/أَحْبَسَ/ ، /أُنْعِنَ/ ، /ائْتَحَنَ/ ، /تَحَكَّى/ ، /تَحَدَّ/ ، /تَحَدَّ/ ، /تَحَدَّ/ ، /تَحَدَّ/ ، /تَحَدَّ/ . بسبب
صوت الحاء .

☆ الفين : بَقِيَ ، غَسَلَ ، غَدَا ، اُنْشَقَلَ ، اُسْتُقِلَ ، تَفَشَّرَ ، تَفَنَّى .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /بَقَ/ ، /غَسَ/ ، /غَدَا/ ، /اُنْشَقَلَ/ ، /اُسْتُقِلَ/ ، /تَفَشَّرَ/ ، /تَفَنَّى/ ،
/تَفَدَّ/ . بسبب صوت الفين .

☆ الحاء : خَطَرُ ، دَخَلَ ، خَسَرَ ، خَتَمَ ، تَخَنَّنَ ، تَخَسَّبَ ، تَخَابَهُ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /خَطَ/ ، /دَخَ/ ، /خَسَرَ/ ، /خَتَمَ/ ، /تَخَنَّنَ/ ، /تَخَسَّبَ/ ، /تَخَابَهُ/ ،
/تَخَدَّ/ ، /تَخَدَّ/ . بسبب صوت الحاء .

٢ - الأسماء الآتية توالى فيها فتحان في اللهجة الكويتية ، كاللغة الفصحى لأن
الصوت الثاني في التركيب المقطعي : لَامَ ، أَوْ رَاءَ ، أَوْ نُون :

☆ اللام : وَلَدُ ، بَلَدُ ، سَلَفُ ، زَلَّطَهُ ، زَلَّيْهِ ، ثَلَاثُ ، فَلَا حَ ، سَلَامَاتُ ، مَا كُو
كَلَّافَهُ ، مَلَاعِينَ ، بَلَابِيلُ ، بَلَابِيْطُ ، جَلَابِيْدُ ، يَلَابِيْطُ ، جَلَّافُهُ ، صَلَابِيْطُ ، يَلَّابِيْطُ ،
يَلَّابِيْطُ ، مَزَّيْلُهُ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /وَلَدَ/ ، /بَلَدَ/ ، /سَلَدَ/ ، /زَلَّأَ/ ، /زَلَّأَ/ ، /ثَلَاأَ/ ، /فَلَاأَ/ ، /سَلَاأَ/ ،

قَلَا ، سَلَا ، كَلَا ، مَلَا ، بَلَا ، تَلَا ، جَلَا ، يَلَا ، جَلَا ، صَلَا ، يَلَا ،
يَلَا ، / لأن الصوت الثاني فيها : لام .

☆ الراء : وَيَقُ ، مَرِي ، فَرَح ، ذَرَق ، وَرَاكَ ، بَرَاذ ، يَرَاد ، كَرَامَه ، شَرَاكِه ،
بَرَاحه ، بَرَايح ، بَرَاطِم ، بَرَايع ، ذَرَايِج ، جَرَايِج ، ذَرَايِل ، خَرَايِط ، بَرَايِط ، شَرَايِط .
شَرَايِك ، طَرَايِث ، مَرَاثِم ، ذَرَاوِث ، فَرَايِص صَيْف ، فَرَايِش .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /وَرَا/ ، /مَرَا/ ، /فَرَا/ ، /ذَرَا/ ، /وَرَا/ ، /بَرَا/
/يَرَا/ ، /كَرَا/ ، /شَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ،
/بَرَا/ ، /شَرَا/ ، /شَرَا/ ، /طَرَا/ ، /مَرَا/ ، /زَرَا/ ، /يَرَا/ ، /فَرَا/ . لأن الصوت الثاني فيها
راء .

☆ النون : سَنَع ، بَنَكُ ، يَنْصُ ، بَنَاتُ ، وَنَاسَه ، مَنَارَه ، مَنَاصِب ، مَنَاحِل
صَنَائِل ، جَنَافِ ، ذَنَابِر ، يَنَافِ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /سَنَا/ ، /بَنَا/ ، /يَنَا/ ، /ذَنَا/ ، /وَنَا/ ، /مَنَا/
/صَنَا/ ، /جَنَا/ ، /ذَنَا/ ، /يَنَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : نون .

٤ - والأفعال الآتية توالى فيها فتحان في اللهجة ، كاللغة الفصحى ، لأن
الصوت الثاني في التركيب المقطعي : لام ، أو راء ، أو نون :

☆ اللام : ذَلَعُ ، طَلَعُ ، قَلَبُ ، سَلَمُ ، شَلَحُ ، مَلَحُ ، جَلَعُ ، وَكِه ، اُنْشَلَحُ ،
اُنْشَلَعُ ، اُنْجَلَعُ ، اُنْزَلَقُ ، اُنْقَلَعُ ، اُنْيَلَبُ ، اُخْتَلَفُ ، اُسْتَلِمُ ، تَلِمَى ، تَلَمَّسُ ، تَلْعَوْزُ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /ذَلَا/ ، /طَلَا/ ، /قَلَا/ ، /سَلَا/ ، /جَلَا/ ، /وَكَا/ ، /اُنْشَلَا/
/يَلَا/ ، /جَلَا/ ، /وَلَا/ ، /شَلَا/ ، /شَلَا/ ، /جَلَا/ ، /زَلَا/ ، /قَلَا/ ، /يَلَا/ ، /تَلَا/ ، /تَلَا/
/تَلَا/ ، /تَلَا/ ، /تَلَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : لام .

☆ الراء : سَرَى اللَّيْل ، قَرَسُ ، شَرِبُ ، قَرَحُ^(١٨) ، يَرَشُ ، كَرَه ، شَرَدَ ، سَرَدَ ،

(١٨) الأفعال : شرب ، فرح ، كره ، في اللغة النصحى بكسر الراء ولكنها تطورت في اللهجة الكويتية وغيرها من
اللهجات إلى فتح الراء . وفي بعض اللهجات المربية يقال : شرب وفرح وكره بكسر الصوتين الأولين .

بَرَكْ ، تَرَكْ ، بَرِي ، دَرَسْ ، اَحْتَرَفِي ، اَفْتَرِي ، اَنْتَرَسْ ، اَحْتَرَعْ ، اَحْتَرَبْ ، تَرِيْسِيْ ،
تَرَخْصْ ، تَرَاوِيْ لِي ، تَرَاْفِيُوْ .

فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /سَرَا/ ، /تَرَا/ ، /شَرَا/ ، /فَرَا/ ، /وَرَا/ ، /كَرَا/ ،
/مَرَا/ ، /سَرَا/ ، /بَرَا/ ، /تَرَا/ ، /اَبَرَا/ ، /اَذَرَا/ ، /اَنْزَرَا/ ، /اَنْزَرَا/ ، /اَنْزَرَا/ ،
/تَرَا/ ، /اَنْزَرَا/ ، /تَرَا/ ، /تَرَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : راء .

☆ النون : يَنْصُ ، يَنْعُ ، اَخْتَنُوْ ، تَنْهَوْصُ ، تَنْحَشُ ، تَنْغَمَشُ .

فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /يَنْدَا/ ، /يَنْدَا/ ، /مَنْدَا/ ، /تَنْدَا/ ، /تَنْدَا/ ،
/تَنْدَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : فون .

هذه هي الطريقة التي سلكتها في البرهنة على صحة الفروض العلمية التي انتهت
إليها الملاحظة الدقيقة لتوالي الحركات في اللهجة . والفقرة التي برهننا عليها الآن تحدد
المواقع التي يتم فيها توالي الفتحتين في اللهجة الكويتية ، بحيث تكون كاللغة الفصحى ..

وبعد هذا لو سئلت : هل تتوالى الفتحتان في كلمة ما في لهجة الكويت
في غير هذه المواقع ؟ فالجواب - في ضوء الملاحظة والتجربة ، والفرض
والبرهان - لا ..

وسنزيد الفقرة السابقة من القانون تأكيداً حين نسلك الطريقة الثانية من طرق
البرهان في المنهج الاستقرائي ، أعني :

البرهنة بطريقة الاختلاف

في هذه المرحلة من مراحل البرهان كنت أعقد مقارنة بين كلمتين أو كلمات ، تتفق
في جميع الظروف : في وزنها وحركاتها في الفصحى ، وفي جميع أصواتها ، ما عدا طرفاً
واحداً ، هو أنه يوجد في إحداها أو إحداها الصوت الذي يبتدئ في القانون ، وفي البرهنة
بطريقة الاتفاق ، أنه السبب في وجود الظاهرة ، أي توالي الفتحتين .

ومن أمثلة ذلك :

☆ الكلمات : أَمَانٌ ، زَمَانٌ ، ثَبَانٌ .

تتألف كلٌّ منها في العربية من مقطعين ، هما على الترتيب : /أ/ ، /مان/ ، /ز/ ،
/مان/ ، /ذ/ ، /مان/ .

فالمقطع الثاني في كل منها واحد ، هو : /مان/ .

والفارق بين الكلمات الثلاث هو المقطع الأول : /أ/ في الكلمة الأولى و/ز/ في الكلمة
الثانية و/ذ/ في الكلمة الثالثة .

وإذا تأملنا نطق الكلمات الثلاث في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الكلمة : أَمَان ، تنطق بتوالي الفتحتين في أولها .

ب - الكلمة : زَمَان ، تنطق بكسرة خفيفة ثم فتحة طويلة .

ج - الكلمة : ثَبَان^(٩) ، تنطق بكسرة خفيفة ثم فتحة طويلة .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الهمزة ، كما يبين في البرهنة
بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : تَهْتَمُّ ، وَتَقْدَمُ . يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي :

/تَ/ ، /هَدَ/ ، /دَمَ/ . و : /تَ/ ، /قَدَ/ ، /دَمَ/ .

فالمقطعان الأول والثالث متماثلان في الفعلين . والفارق بينهما أن المقطع الثاني /هَدَ/
في الفعل الأول يقابله المقطع الثاني /قَدَ/ في الفعل الثاني .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في لهجة الكويت وجدنا :

أ - الفعل : تَهْتَمُّ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : تَهَ ..

ب - الفعل : تُجَدِّمُ ، ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة : تَجَ ..

(٩) يلاحظ أنه مع وجود صوت اللام ، وهو من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الهمزة وفقاً لهذا القانون ، فلا ضم في هذه الأمثلة الثلاثة ، ففي كلمة أمان توجد الهمزة من المجموعة الأولى وهي تقتضي توالي الفتحتين . وفي كلتي زمان وثبان لا يوجد صوت مفتوح (الصاد ، الضاد ، الطاء ، الظاء ، الياء ، الخاء ، الزاء) وهو شرط ضروري للضم مع أصوات المجموعة الثانية .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت الهاء ، كما يَبْينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : عَمَلٌ ، جَمَلٌ .

تتألف كل منهما من مقطعين هما : /عَـ/ ، /مَلٌ/ . و : /جَـ/ ، /مَلٌ/ .

والمقطع الثاني في كليهما واحد . والخلاف في المقطع الأول ، فهو في الكلمة الأولى : /عَـ/ وفي الكلمة الثانية : /جَـ/ .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الكلمة : عَمَلٌ ، تنطق بتوالي الفتحين في /عَـ/ .

ب - الكلمة : يَمَلٌ ، تنطق بكسرة خفيفة في أولها : /يُمَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت العين ، كما يَبْينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : حَصَلَ ، نَصَلَ .

يتألف كل منهما من مقطعين هما : /حَـ/ ، /صَلَ/ . و : /نَـ/ ، /صَلَ/ .

والمقطع الثاني في كليهما واحد ، وهو : /صَلَ/ . والخلاف في المقطع الأول ، فهو في الفعل الأول : /حَـ/ وفي الفعل الثاني : /نَـ/ .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : حَصَلَ ، ينطق بتوالي الفتحين في أوله : /حَصَـ/ .

ب - الفعل : نَصَلَ ، ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /نَصَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت الحاء ، كما يَبْينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : عَمَّرَ ، قَدَّرَ .

يتألف كل منهما مقطعين هما : /عَـ/ ، /دَر/ . و : /قَـ/ ، /دَر/ .

والمقطع الثاني في كليهما واحد ، وهو : /ذُرْ/ . والخلاف في المقطع الأول فهو في الفعل : /عَذَ/ . وفي الثاني : /قَذَ/ .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : عَثَرُ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /عَذَ/ .

ب - الفعل : يَذُرُ . ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /قَذَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الفين ، كما يَبِينُ في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : تَخَنَّنَ ، تَجَنَّنَ .

يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي :

/قَذَ/ ، /خَنَنَ/ ، /تَنَنَ/ . و : /تَ/ ، /جَنَنَ/ ، /تَنَنَ/ .

والمقطعان الأول والثالث في كلا الفعلين متماثلان . والخلاف بينهما في المقطع الثاني ، فهو في الفعل الأول : /خَنَنَ/ وفي الفعل الثاني : /جَنَنَ/ . في الأول : خاء ، وفي الثاني : جيم .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : تَخَنَّنَ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /تَخَ/ .

ب - الفعل : تَيَّنَنَ ، ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /تَيَّ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الحاء ، كما يَبِينُ في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : صَلاة ، صَفاة .

تألف كل منهما من مقطعين هما : /صَ/ ، /لَاة/ . و : /صَ/ ، /فَاة/ .

والمقطع الأول في كليهما واحد ، هو : /صَ/ . والخلاف بينهما في الصوت الأول من المقطع الثاني ، فهو في الكلمة الأولى : ل . وفي الثانية : ف .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الكلمة : صَلَّاتٌ ، تنطق بتوالي الفتحتين في أولها : /صَلَّأَ/ .

ب - الكلمة : صَفَّاتٌ ، تنطق بضم الصاد وفتح الفاء : /صَفَّأَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بوجود صوت اللام ، في بداية المقطع الثاني من الكلمة ، كما بيَّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : انْتَرَسُ ، انْتَكَسُ .

يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي : /انْأَ/ ، /تَرَسُ/ ، و : /انْأَ/ ، /تَرَسُ/ ، /كُ/ .

وللمقطعان الأولان في كلا الفعلين متماثلان ، واخلاف بينهما في المقطع الثالث وبالتحديد في الصوت الأول منه ، فهو في الأول : ر ، وفي الثاني : ك .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : انْتَرَسُ ، ينطق بفتح التاء والراء : /تَرَسُ/ ..

ب - الفعل : انْتَكَسُ ، ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة وفتح الكاف : /تَكَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الراء التالي للفتحة الأولى ، كما بيَّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : صَعَّعَ ، صَعَّعَ^(٧٠) .

يتألف كل منهما من مقطعين هما : /صَعَّ/ ، /عَّعَ/ . و : /صَعَّ/ ، /عَّعَ/ .

وللمقطع الأول في كلا الفعلين واحد ، هو : /صَعَّ/ . واخلاف بينهما في الصوت الأول من المقطع الثاني ، فهو في الأول : ن وفي الثاني : ق .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : صَعَّعَ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /صَعَّأَ/ .

(٧٠) أي رفع صوته صائحاً . والكلمة فصيحة .

ب - الفعل : صَبَغَ ، ينطق بكسر الصاد كسرة خفيفة وفتح الياف : /صَبَا/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت النون التالي للفتحة الأولى ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

وبهاتين الطريقتين من طرق المنهج الاستقرائي : طريقتي الاتفاق والاختلاف اللتين عرضنا الآن نماذج منها ، تمت البرهنة على الفقرة الأولى من القانون الذي نحن بصدده .

وهذه هي الفقرة الثانية ، تلخيصاً وبرهنة :

الفقرة (ب)

« الكلمة التي توالى فيها فتحتان في اللغة العربية الفصحى ، تنطق أولاهما ضمة ، في اللهجة الكويتية ، إذا تحقق واحد من هذه الظروف :

أ - إذا كان الصوت الصامت ، الأول أو الثاني ، في التركيب المقطعيّ : ميماً ، أو باءً ، أو فاءً ، مجاوراً لصوت مفخم (الصاد ، أو الضاد ، أو الطاء ، أو الظاء ، أو القاف ، أو الخاء ، أو الراء) .

ب - إذا كان الصوت الصامت الأول أو الثاني ، في التركيب المقطعي ، واداً مطلقاً ، سواء جاورت صوتاً مفخماً أم لا . »

وقد لوحظ أن التأثير الذي تقتضيه الظروف الواردة في هذه الفقرة إنما يتم في حالة عدم وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي توالي الفتحين والمبينة في الفقرة «أ» فيما سبق .

البرهنة بطريقة الاتفاق

ومعنى تطبيق هذه الطريقة هنا : أن نورد أكبر قدر ممكن من الكلمات التي يتحقق فيها ارتباط ضم الصوت الأول وفتح الثاني ، في الكلمة الكويتية التي تتوالى فيها الفتححتان في العربية الفصحى ، بوجود صوت من الأصوات التي يبتناها في الفقرة ب :

١ - الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى بفحنتين متتاليتين ، وجاءت في اللهجة الكويتية بضمة تليها فتحة ، بسبب وجود صوت شفوي ، أو شفوي أسناني (الم ، الباء ، الفاء) مع مجاورة صوت مفخم . أو بسبب وجود صوت الواو :

☆ الميم، مع التفتيح: مَطَرٌ، يَمُزُّ، طَمَعٌ، صَخٌّ، مَطَارٌ، طَمَاطٌ، طَمَاشٌ، دِمَارٌ، رَمَادٌ، مَطَامِعٌ، مَطَايِنٌ، مَصَائِبٌ.

فقد تغيّرت الحركات في المقاطع الآتية ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريية من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

اِبْطَأَ ، اِبْقَتَا ، اِنْشَدَا ، اَطْنَبَا ، اَصْفَا ، اِطْبَعَا ، اَطْلَمَا ، اِنْدَمَا ، اَزْمَا ،
اِطْبَلَا ، اِطْبَلَا ، اِزْمِلَا .

وذلك بسبب وجود صوت الميم مع وجود صوت مفخم هو على الترتيب : الطاء ،
 الفاف ، الراء ، الطاء ، الصاد ، الطاء ، الطاء ، الطاء ، الراء ، الطاء ، الطاء ، الصاد ..

☆ الباء ، مع التفعيم : البعر ، البَما بُرِمْكُ ، البَصَلُ ، الصَّبْخُ ، الطَّبْنُ ، صَبَابُ ، صَبَاح ، رَبَابَه ، قَبَائِل ، صَبَائِخُ ، صَبَائِغُ (جمع صَبَاغ) ، طَبَائِخُ (جمع طبَاخ) ، مَنَصْبُه (الحجرة التي يوضع عليها القدر) ، مَعْرُوتُه ، مَقْصَصُه ، حَسْمِيَه .

فقد تباينت الحركتان في هذه المقاطع ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ،
أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

رِفْدًا ، رِيفًا ، رِيْفًا ، اِرْصَاً ، اَصْبَةً ، اَطْيَبًا ، اَصْبًا ، اَرْبًا ، اِقْبًا ، اَصْبًا ،
اَطْبًا ، اَصْبًا ، اَصْبًا ، اَرْبًا ، اَصْبًا ، رِيقًا . بسبب صوت الباء مع التفعيل .

☆ الفاء ، مع التفتيح : السَفَرُ ، المَقَصُّ ، الصَّفَاتُ ، صَفَائِر (جمع صَفَار وهو صانع النحاس) ، تَفَائِيخ (جمع تَفَاحَة وهي البالونة التي يلعب بها الأطفال) ، دِيرَنَه (أرجوحة) .

فقد تغايرت الحركتان في هذه المقاطع ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

/سَفَدَ/ ، /يَفَدَ/ ، /صَفَدَ/ ، /صَفَا/ ، /تَفَا/ ، /رَفَدَ/ . وذلك بسبب صوت الفاء مع التفتيح .

☆ الواو : وَضَحُ ، دَوَهٌ ، سَوَهٌ ، وَطَنُ ، دَوَاتُ ، وَكَاحَه ، وَصَاخَه ، زُ واج ، سَوَاد ، جَوَاب ، شَوَاهِد ، يُوَاطِي ، جَوَاتِي ، يُوَارِي ، مَوَاتِرُ ، مَوَاعِين ، دَوَارِف ، رَوَاعِب (جمع رَاغِبِي وهو نوع من الحمام الذكر) ، يُوَارِي ، دَوَاسِر ، شَوَاذِي (جمع شاذي وهو القرد) ، سَوَالِف ، شَوَارِب ، شَوَارِع ، نَوَاخِذَه ، يُوَامِع ، طَوَارِي ، نَوَاجِي ، بُوَادِي (جمع بادية وهي إنشاء مفلطح من النحاس أو الألمنيوم) ، تَوَافِيح (مصادفات) ، دَوَاوِين ، دَوَاوِيح ، طَوَارِيش ، طَوَاوِيش ، نَوَاطِير ، مَوَاضِيح ، مَوَدَّة .

فقد تغايرت الحركتان في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة في هذه المقاطع التي يكون صوت الواو جزءاً منها ، ولا داعي لتحديد هذه المقاطع هنا لوضوحها .

٢ - والأفعال الآتية جاءت في الفصحى بتوالي فتحتين ، ولكنها جاءت في اللهجة الكويتية بضم يليه فتح ، بسبب وجود هذه الأصوات :

☆ الميم ، مع التفتيح : مَضَعٌ ، كَمَشَ ، شَمَخَ ، رَمَشَ ، يَمَزُ ، طَمَعَ ، طَمَزَ ، رَمَطَ ، رَمَه ، مِصَه ، انْشَمَرَ ، اسْتَمَرَ ، حَرَمَه ، يَرْحَمَه .

فقد تغايرت الحركتان في المقاطع الآتية ، فنطقت الأولى في اللهجة الكويتية ، ضمة ، والثانية فتحة :

/مِصَا/ ، /كَمَا/ ، /شَمَا/ ، /رَمَا/ ، /يَمَا/ ، /طَمَا/ ، /طَمَا/ ، /رَمَا/ ، /مِصَا/ ، /رَمَا/ ، /دَمَا/ ، /مِذَا/ ، /حَمَا/ . وذلك بسبب وجود صوت الميم مع التفتيح .

☆ الباء مع التفتيح: صَبْرٌ ، مُبْطٌ ، صَبَغٌ ، سَبِيٌّ ، لَبِيٌّ ، رَيْبٌ ، طَبِيحٌ ، رَيْحٌ ،
 وَبَةٌ ، يَبْلٌ ، كَبَرٌ ، طَبِيحٌ ، انْزَبَطَ^(٧١) ، انْطَبَحَ ، رَكِبْتُ ، خَرَبْتُ ، مَرَبْتُ ، تَطَلَّبُوا .

فقد تباينت الحركتان في المقاطع الآتية في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة
 والثانية فتحة :

اَصْبَا ، اَنْبَا ، اَصْبَا ، اَسْبَا ، اَلْبَا ، اُرْبَا ، اَطْبَا ، اُرْبَا ، اِبْطَا ، اِبْطَا ،
 اَكْبَا ، اَطْبَا ، اُرْبَا ، اِبْطَا ، اَكْبَا ، اُرْبَا ، اُرْبَا ، اَلْبَا . وذلك بسبب وجود
 صوت الباء مع التفتيح .

☆ الفاء مع التفتيح: كَفَّخٌ ، فَصَخٌ ، فَصَخٌ ، صَفَطٌ ، كَفَرٌ ، طَفَرٌ ، صَفَعٌ ، تَفَخٌ ،
 نَفَخٌ ، صَفَى الباب ، قُلْ اَنْتَقِصْ ، اَنْقَلْ ، تَعَارَفُوا ، خَرَفْتُ . فقد تباينت الحركتان في
 المقاطع الآتية ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة والثانية فتحة :

اَكْفَا ، اِفْصَا ، اِفْصَا ، اَصْصَا ، اَكْفَا ، اَطْفَا ، اَصْفَا ، اَنْفَا ، اَنْفَا ،
 اَصْصَا ، اِفْصَا ، اِفْصَا ، اَنْفَا ، اِفْصَا ، اُرْصَا . وذلك بسبب وجود صوت الفاء مع التفتيح .

☆ الواو: وَصَلٌ ، وَقَعَ ، وَفَعٌ ، وَزَبٌ ، نَوَهٌ ، طَوَهٌ ، لَوَهٌ ، وَفَهٌ ، اَشْتَوَهٌ ، اَشْتَوَهٌ ،
 اَنْطَوَهٌ ، تَوَفَهٌ ، تَوَسَّسٌ ، تَوَرَّطٌ ، تَوَهَّيْتُ ، تَوَكَّلْتُ ، تَوَاعَدْتُ ، تَوَافَقُوا .

فقد تباينت الحركتان في المقطع الذي فيه صوت الواو ، ونطقت الحركة السابقة
 على الواو أو اللاحقة لها ضمة ، ونطق الصوت التالي فتحة .

(٧١) إذا طرأ على التركيب المقطعي ما يقتضي حذف إحدى الحركتين اللتين وقع بينهما التناوير ، فإن أثر هذا التناوين
 يتوقف ، وعلى سبيل المثال لو قيل : انْزَبَطْتُ ، انْطَبَحُوا فإن الفعل ينطق في اللهجة انْزَبَطْتُ ، انْطَبَحُوا .

البرهنة بطريقة الاختلاف

في هذه المرحلة قمنا باختبار الفرض العلمي الذي نحن بصدده ، والذي لخصناه في هذه الفقرة (ب) وتم الاختبار على هذا النحو :

☆ البرهنة - بطريقة الاختلاف - على ضرورة الشرط الذي اشترطناه هنا ، وهو ألا يكون أحد الصوتين اللذين تتلوها الحركتان المتطورتان إلى ضم وفتح ، من أصوات المجموعة الأولى التي بيننا في الفقرة (أ) أن الفتحيتين تبقيان فيها كالعربية الفصحى .

☆ البرهنة - بطريقة الاختلاف - على ضرورة اجتماع أمرين معاً لتطور الفتحيتين في اللغة العربية إلى ضم وفتح في اللهجة الكويتية ، هذان الأمران هما :

أ - وجود صوت شفوي أو شفوي أسناني .

ب - وجود صوت مفخم مجاور .

فإذا اختفى أحد هذين الأمرين اختفت معه الظاهرة .

وفي البرهنة بطريقة الاختلاف على شرط عدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى التي تتوالى معها الفتحتان ، نقارن مثلاً :

☆ الفعل: بُبِطَ ، والفعل : هَبِطَ ، يتألف كل منهما من مقطعين هما : /نَـ/ ، /بِطَـ/ .
و: /هَـ/ ، /بِطَـ/ . والمقطع الثاني فيها واحد ، هو : /بِطَـ/ . والخلاف بينها في المقطع الأول ، فهو في الفعل الأول : /نَـ/ وفي الثاني : /هَـ/ .

وفي الوقت الذي ضمت فيه النون قبل الصوت الشفوي وهو الباء مع وجود الصوت المفخم وهو الطاء ، فتحت الهاء مع تحقق ظروف الضم لأن الهاء من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، والتي يتناسها في الفقرة الأولى . والنون وإن كانت من أصوات المجموعة الأولى ، لم تقع ثنائية ، وهو شرط الفتح معها هي والراء واللام .

☆ في كل من الفعلين : كَفَرَّ وَغَفَّرَ ، مقطعان هما : /كَـ/ ، /فَرَّـ/ . و: /عَـ/ ، /فَرَّـ/ .

المقطع الثاني فيها واحد هو : /قَر/ والخلاف إنما هو في المقطع الأول . ومع الصوت الأول وهو الكاف ظهر تأثير الصوت الشفوي فتطورت الفتحة بعد الكاف إلى ضمة . ومع تحقق نفس الظروف لم تضم الغين ، لأنها من أصوات الحلق التي يَبْئِنَا في المجموعة الأولى أنها تؤثر الفتح ، وأن ما تقتضيه من الفتح مقدم على ما تقتضيه المجموعة الثانية التي تقتضي الضم .

☆ في الكلمتين : مطرٌ ومَهَرٌ بديء بصوت الميم المقتضى للضم مع وجود صوت مفخم مشترك فيها وهو الراء ولكن الضم تحقق في اللهجة في كلمة : مطر ، ولم يتحقق في : مَهَر ، بسبب وجود صوت الهاء وهو من أصوات المجموعة الأولى .

☆ الكلمة : قُواوَيْص والكلمة : طُواوَيْش اتفقتا في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين قبل الواو في الكلمة الأولى ، ووجود الطاء قبل الواو في الكلمة الثانية .

وقد نطقت كلمة طُواوَيْش بضم الطاء قبل الواو المفتوحة ، على حين نطقت كلمة قُواوَيْص بفتح الغين ، وذلك لأن الغين من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

☆ كلمة : يَارِي تجمع في اللهجة على يُوَارِي بضم القاف . ولكن كلمة : قُوزِي تجمع على قُوزَاي بفتح الغين . وذلك لأن الغين من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

وفي البرهنة - بطريقة الاختلاف - على ضرورة اجتماع أمرين لكي تتطور الفتحتان في اللغة العربية إلى ضم ففتح في اللهجة ، وهذان الأمران هما : وجود الصوت الشفوي أو الشفوي الأسناني ووجود صوت مفخم تقارن مثلاً :

☆ الفعل : صَقَعُ ، والفعل : صَقَعُ ، يتفق فيها الصوتان الأول والثالث ، وهما الصاد والعين . وتحقق التنخيم في كل منهما . وقد نطق أولهما وهو صَقَعُ بضم ففتح . على حين نطق الثاني وهو صَقَعُ بكسرة خفيفة ففتح . فدل ذلك الاختلاف على أن الصوت الشفوي الأسناني (وهو الفاء) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : كَبَّرَ ، والفعل : كَسَّرَ ، اتفق فيها الصوتان الأول والثالث ، وهما الكاف والراء ، وتحقق التنخيم في كل منهما ، وقد نطق الفعل كَبَّرَ بضم ففتح . ونطق الفعل كَسَّرَ بكسرة خفيفة ففتح . فدل ذلك الاختلاف على أن الصوت الشفوي (وهو الباء) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : أَثْمَرَ ، والفعل : اُنْثِرَ ، يتفقان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الميم في الأول يقابلها التثاق في الثاني . وقد نطق الفعل الأول بضم ما قبل الصوت الشفوي (الميم) على حين كسر ما قبل صوت الياف . فدل ذلك على أن الصوت الشفوي (وهو الميم) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : قَطَر والفعل : نَطَرُ ، متفقان في جميع الظروف ما عدا وجود الصوت الشفوي وهو الفاء في الأول ويقابله النون في الثاني . وقد نطق الأول في اللهجة بضمة بعد الفاء على حين نطق الثاني بكسرة خفيفة بعد النون ، فعلم أن الصوت الشفوي الأسنان (الفاء) هو السبب .

☆ ولو وجد الصوت الشفوي وحده بلا تفخيم مجاور ، فلا تتحقق الظاهرة التي نحن بصدها وهي النطق بالفتحة الأولى ضمة .

انظر مثلاً إلى هذه الكلمات :

زَمَنٌ ، سَبَكٌ ، ثَمَلٌ ، مَسَايِدُ ، ثِيَابٌ ، شَبَابٌ ، قُتِحَ ، لَمَعٌ ، اخْتَفَهَ ، سَبَبٌ . فهي في اللغة الفصحى بفتحتين متتاليتين ، ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية بكسرة خفيفة يليها فتح ومع وجود الصوت الشفوي لم يتحقق الضم ..

وقد استنتجنا من ذلك ضرورة وجود التفخيم مصاحباً للصوت الشفوي .

ونبرهن على ذلك - بطريقة الاختلاف - بهذه الكلمات :

☆ الكلمة : ضَبَابٌ ، والكلمة : شَبَابٌ ، تتألف كل منهما من مقطعين هما : /ضـ/ ، /باب/ . و : /شـ/ ، /باب/ .

وقد وجد في كل منهما صوت شفوي يقتضي ضم ما قبله ، وهو الباء . غير أن هذا الضم تحقق في كلمة ضَبَاب ، ولم يتحقق في كلمة شَبَاب . فعلم أن التفخيم وهو من صفات الضاد هو السبب في ضم ما قبل الصوت الشفوي .

☆ الفعل : لَمَعَ والفعل : طَمَعَ ، لا فرق بينهما إلا في المقطع الأول وهو /لـ/ في الأول و/طـ/ في الثاني . وقد جاء الفعل طَمَعَ مضوم الأول في اللهجة ، على حين جاء الفعل لَمَعَ مكسور الأول كسرة خفيفة . ومن هذا يتبين أن التفخيم وهو من صفات الطاء هو السبب في ضم ما قبل الصوت الشفوي .

الفقرة (ج)

« الكلمة التي توالى فيها فتحتان في اللغة الفصحى ، تم فيها - في اللهجة الكويتية - المغايرة بين الحركتين ، بأن تصبح الأولى كسرة خفيفة ، وذلك في غير الظروف الموضحة في الفقرتين : (أ) ، (ب) أي :

☆ في كل كلمة لا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها حلقياً ولا يكون الصوت الثاني فيها لاماً أو نوناً أو راءً ، حيث يبقى التاثل بين الفتحين .

☆ وفي كل كلمة لا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها ميماً أو باء أو فاء مجاوراً لصوت مفتح . ولا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها واواً . حيث يتم التغاير بين الفتحين بضم الأول وفتح الثاني . »

البرهنة بطريقة الاتفاق

أ - الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى بالتاثل بين الفتحين ، وجاءت في اللهجة الكويتية بكسرة خفيفة تليها فتحة ، لمدى تحقق الظروف المنصوص عليها في الفقرة (أ) أو الفقرة (ب) :

لَبَنٌ ، زَمَنٌ ، كَفَنٌ ، شَمَكٌ ، يَطَرٌ ، كَسَلٌ ، سَبَبٌ ، يُمَلٌ ، شَبَابٌ ، ثَمَانٌ ، زَمَانٌ ، تَامٌ ، كَالٌ ، جَاعَةٌ^(٧٢) ، رِضَاصٌ ، دِيَّانِيٌّ ، زَكَاتٌ ، نَجَاتٌ . وَدِيَّانِيٌّ ، تَامٌ ، مُسَايِدٌ ، مُشَاكِلٌ ، لِيَالِيٌّ ، مُدَافِعٌ ، شَتَايِمٌ ، بُشَايِرٌ ، مُدَارِسٌ ، دُبَايِجٌ ، رُفَايِرٌ ، سَكَاكِينٌ ، مُيَانِينٌ ، ثَشَادِيشٌ ، مُيَادِيْفٌ ، مُفَاتِيحٌ ، مُنَاكِيرٌ ، رِيَّائِيلٌ ، نَفَانِيْفٌ ، مُسَامِيرٌ ، مُيَادِيرٌ ، مُدَاعِيْبٌ ، مُكَاتِيْبٌ ، نُجَاحِيرٌ ، يَصَاصِيْبٌ ، سِيَايِرٌ ، ذَكَاكِينٌ ..

(٧٢) مع وجود اللام والياء والفاء في الأمثلة السابقة ، فلا تعد هذه الكلمات خاضعة لما تقتضيه الفقرة (ب) من ضم الأول وفتح الثاني . وذلك لعدم وجود التنخيم في هذه الكلمات . ويراعى ذلك في الأمثلة التي تأتي فيها أحد هذه الأصوات وهي خالية من التنخيم .

و: مَدْرُسُهُ ، جَنُحْفَهُ . السَّاعَةُ لِمَبَارَكِهِ .

ب - الأفعال الآتية جاءت في اللغة الفصحى بفتحين متتاليتين ، وجاءت في اللهجة الكويتية بكسرة خفيفة تليها فتحة ، لأن الأصوات المجاورة ليست من أصوات المجموعة الأولى التي يتم معها التائل ببقاء الفتحين ، ولا من الأصوات التي يتم معها التغير بضم الأول :

جَنَلُ ، ذُبُحُ ، دُكْرُ ، رُكْضُ ، رُكْبُ ، رُزْقُ ، رَعِيعُ ، زَقَنُ ، سَرَرُ ، سَكْتُ ، سَكْنُ ، شُبُعُ ، شُعْهَ ، صَدْيُ ، صَمِيعُ ، فَتَحُ ، فَشَلُ ، فُذِرُ ، يَصَبُ ، يَطْعُ ، كَتَبُ ، كُنْتُ ، كُذِبُ ، كَمَرُ ، كَسَبُ ، كُشِتُ ، كُشِفُ ، لُبْدُ ، لُبْسُ ، لَيْهَ ، لَمَعُ ، مَتْنُ ، نَجَجُ ، نَجَرُ ، نَذَرُ ، نَسَلُ ، نَشَدُ ، نَشَجُ ، نُشِيْ ، نُصَلُ ، نُضَلُ ، نُظِرُ ، نَفَعُ ، نَفَزُ ، نَعِصُ ، يَرَاكُ اللهُ خَيْرُ .

وكذلك المقطعان الأولان في الأفعال :

تَبَارَكَ ، تَصَادَفَ ، تِمَابَلُ ، تَجَدَّمَ ، تَطْيَبُ ، تَبَسَّمَ ، تَمَرَّدَغُ ، تَدَلُّ ، تَكَلَّمَ ، تَبَيَّنَ ، تَشَتَّتُو ، تَيَسَّرَ ، تَزَوَّجَتْ .

وكذلك المقطعان الأخيران من الأفعال :

شَارَزْتُكَ / ، بَارَزْتُكَ / ، خَاثِمْتُ / ، رَاثِمْتُ / ، رَاثِمُو / ، عَاثَدْتُ / ، عَاثَدُو / ، اسْتَأَسَّتْ / (٣٧) .

وللمقطعان الأخيران من الأفعال الماضية الآتية :

اِبْتَسَمَ ، اِنْدَفَرَ ، اِرْتَكَزَ ، اِنْرَضَعَ ، اِنْشَدَحَ ، اِنْمِطَعَ ، اِنْكُتَبَ ، اِنْكُتَرُ ، اِنْتَشَرُ ، اِنْتَصَرَ ، اِنْتَشَعَ ، اِنْجَلَّ ، اِنْشَدَحَ (٣٨) .

(٣٧) نلاحظ أن هذه الأفعال لحقت بها تاء التانيث أو الواو الجماعية . وذلك لأن من خصائص لهجة الكويت فتح ما قبل تاء التانيث ، في الفعل وضمه ، مثل : الليلة دَرَّتْهَا . يَشْتَهَى زَادَتْ حَلَاوَتَهَا . ومن خصائصها كذلك فتح ما قبل الواو الجماعية نحو كَتَبُوا .

(٣٨) تزول هذه المتغايرة ويتغير الضبط إذا تغير هذا التركيب اللطفي بأن يلحق بالفعل ضمير أو تاء تأنيث فالأفعال : اِبْتَسَمَ ، وَاِنْتَشَعَ ، وَاِنْمِطَعَ ، إذا أسندت إلى الواو الجماعية تنطق : اِبْتَسَمُو ، اِنْتَشَعُو ، اِنْمِطَعُو وإذا لحقتها تاء تأنيث تنطق كذلك : اِبْتَسَمْتُ ، اِنْتَشَعْتُ ، اِنْمِطَعْتُ .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الفعلان : صَنَعَ ، وَصَّقَ ، في اللغة العربية ، كلاهما توالفت فيه حركات الفتحة . ولكن في اللهجة الكويتية ينطق الفعل الأول : صَدِّي بكسر الصاد كسرة خفيفة وفتح الدال . وينطق الثاني : صَفِّي بضم الصاد .

وإذا تأملنا الأصوات التي يتألف منها كل منها نجد اتفاقهما في الصوتين الأول والثالث ، أعني الصاد والياء . والخلاف بينهما إنما هو في وجود صوت الدال في الأول ويقابله صوت الفاء في الثاني . وقد ضم ما قبل صوت الفاء وفقاً لما قررناه في الفقرة السابقة من ضم الفاء أو ما قبلها في حالة التفتيح .. أما الصاد والدال فليسا من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي التفتح ، ولا من أصوات المجموعة الثانية التي تقتضي الضم .

☆ الكلمتان : ضَبَاب وشَبَاب في اللغة العربية ، توالفت فيها حركتا الفتحة القصيرة والطويلة ، ولكنها في اللهجة الكويتية ينطقان بضم الضاد من ضَبَاب ، وكسر الشين من شَبَاب كسرة خفيفة .

وإذا تأملنا أصواتها وجدناهما متفقين في جميع الأصوات ما عدا صوت الضاد المفتوح في الكلمة الأولى ويقابله صوت الشين المرقق في الكلمة الثانية ..

ولما كان وجود الصوت المفتوح قبل الباء يقتضي ضم هذا الصوت كما بينا في الفقرة السابقة ، فإن عدم وجود هذا الصوت يقتضي ألا يضم . كذلك لا يوجد ما يقتضي التثنية بين الحركتين إذ لا يوجد صوت من أصوات المجموعة الأولى ..

☆ وينطبق هنا على كل فعلين مما يأتي :

- انْفَضَّخ ، بضم الفاء - انْزَضَّخ ، بكسر الراء كسرة خفيفة .
- طَمَعُ ، بضم الطاء - لَمَعَ ، بكسر اللام كسرة خفيفة .
- كَثُرَ ، بضم الكاف - كَثُرَ ، بكسر الكاف كسرة خفيفة .
- قَرَحَ ، بفتح الفاء بسبب وجود الراء - قَتَحَ ، بكسر الفاء كسرة خفيفة .

الفقرة (د)

« الكلمة التي توالى فيها ثلاث فتحات ، في اللغة العربية الفصحى تنطق في اللهجة الكويتية على النحو التالي :

- سقوط الفتحة الأولى فيما عدا المبدوء بالهمزة حيث تبقى معها الفتحة .
- نطق الفتحة الثانية فتحة كما في الفصحى إذا جاورت صوتاً من أصوات المجموعة الأولى التي وضعناها في الفقرة (أ) (وهي أصوات الحلق الستة مطلقاً (ء-ه-ع-ح-غ-خ) والنون واللام والراء إذا كانت بعد الحركة) .
- نطق هذه الفتحة الثانية ضمة إذا جاورت صوتاً من أصوات المجموعة الثانية التي وضعناها في الفقرة (ب) وهي الأصوات الشفوية أو الشفوية الأنسية (م،ب،ف) مع وجود صوت مغمم ، أو صوت الواو مطلقاً .
- نطق هذه الفتحة الثانية كسرة خفيفة فيما عدا الحاليتين السابقتين . »

البرهنة بطريقة الاتفاق

☆ الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى على وزن : فَعْلَة ، أو فَعَلَة بثلاث فتحات متتالية . ونطقت في اللهجة الكويتية على وزن : فَعْلَة ، بسقوط الحركة الأولى وبقاء الفتحتين الواقعتين بعدها .

صُبْحَة ، سَفْهَة ، شُبْرَة ، حُبْرَة ، قُمْرَة ، بُقْرَة ، بُصْلَة ، سَكَنَة ، يَزْرَه (بالإضافة إلى هاء الغائب) .

وتتفق هذه الكلمات في الظروف الآتية :

- ١ - توالى في كل منها في الفصحى ثلاث فتحات .
- ٢ - الصوت الثاني أو الثالث فيها صوت حلقي . أو الصوت الثالث فقط : لام أو هاء أو نون ، وهي الأصوات التي يَبَيِّنُ هذا القانون إشارتها للفتح .

فالحركة الأولى سقطت وفقاً لقانون سقوط الحركات في مثل هذا التركيب المقطعي
كما يتنا في « خصائص اللهجة الكويتية » (٧٥) .

والحركة الثانية والثالثة : بقي التائل بينها بسبب وجود صوت من أصوات المجموعة
الأولى التي بينها في الفقرة (أ) من هذا القانون .

☆ الأسماء الآتية جاءت في اللغة العربية الفصحى على وزن : فَعْلَةٌ بفتح الأول
وسكون الثاني . وتشترك جميعها في أن صوتها الساكن الثاني من أصوات الحلق الستة .
وهذا التركيب قد تطور في اللهجة الكويتية إلى : سكون الصوت الأول السابق على
صوت الحلق . وفتح صوت الحلق والصوت التالي له ، أي أصبحت على وزن فَعْلَه ، مثل :
شَهْوَهْ ، فُهْوَهْ ، لَحْمَهْ ، فُحْمَهْ ، شَحْمَهْ ، بُحْرَهْ ، صَعْوَهْ ، بُقْلَهْ ، بُعْرَهْ ، مُعْرَهْ ، نُخْلَهْ ،
صُخْلَهْ ، صُخْرَهْ ..

فقد تحرك صوت الحلق الثاني بالفتحة ، بعد أن كان ساكناً ، وأصبح التركيب
المقطعي كسابقه الذي توالى فيه ثلاث متحركات . وانطبق على هذه الكلمات ما انطبق
على سابقتها من سكون الأول وتحريك الثاني والثالث بالفتحة .

☆ الأسماء الآتية ثانيها صوت حلقى ساكن في اللغة العربية وهو منسوبة أو مضافة
إلى ياء المتكلم وجاءت في اللهجة الكويتية بسكون الأول ، وفتح الثاني وكسر ما قبل
ياء النسب أو المتكلم :

هَوَا نَحْيِي ، بَحْرِي ، لَحْنِي ، فُحْمِي ، نُخْلِي .

فقد انطبق على هذه الأمثلة ما انطبق على سابقتها ، غير أن الفتحة الأخيرة
أصبحت كسرة مناسبة ياء النسب أو المتكلم .

☆ الأفعال الآتية توالى فيها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات فهي على وزن :
يَتَفَعَّلُ ، أو يَتَفَعَّلَلُ ، أو يَتَفَاعَلُ ..

ولكنها في اللهجة الكويتية تنطق بسقوط الحركة الأولى - إلا مع الهمزة حيث
تبقى فتحتها ولا تسقط - أما الفتحان التاليتان فقد بقيتا بسبب وجود صوت من

أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح :

أ - بسبب أصوات الحلق : يُتَحَرِّش ، يُتَحَكِّي ، يُتَحَارِيُون ، يُتَحَادِّقُون ، يُتَهَنَّى ، يُتَهَادَّشُون ، يُتَغَيَّر ، يُتَغَنِّي ، يُتَخَسَّبِي ، يُتَخَنَّن ، يُتَغَنَّى ، يُتَغَشَّر ، شَهَدْتُ ، خَشَعْتُ ، لَعَبْتُ ، دَفَعْتُ ، شَمَعْتُ ، صَفَعْتُ ، دَعَمْتُ ، زَعَلْتُ ، يَطْعُو ، زَبَحُو ، ذَبَحُو ، رَحَلْتُ .

فالأصوات الثاني في كل هذه الأفعال مفتوح لأن الصوت الثاني أو الثالث من أصوات الحلق .

ب - بسبب النون أو اللام أو الراء :

يُنْتَهَوِص ، يُنْتَمَش ، يُتَرَخَّص ، يُنْشَادُّون ، يُنَلَمَس ، يُتَلَمَّى ، يُتَرَيَّى ، هَمَلْتُ ، خَمَلْتُ ، فُشِلْتُ ، فُشِلُوا ، نُصَلَّه ، سَكَنْتُ ، سَكَنُوا ، زُقَنْتُ ، زُقِنُوا ، مُنِنْتُ ، كُبِرْتُ ، وَدِرْتُ ، كُتِرُوا ، كُتِرُوا .

فالأصوات الثاني في كل هذه الأفعال مفتوح لوقوعه قبل اللام أو الراء أو النون .
☆ والأسماء الآتية توات في كل منها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة سقطت الحركة الأولى ونطقت الفتحة الثانية ضمة والثالثة فتحة . ونطق الثانية ضمة مرتبط بجاورة صوت من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم ، وهي الأصوات الشفوية أو الشفوية الأنسانية (الميم ، الباء ، الفاء) المجاورة لصوت مفخم أو صوت الواو : حُطِبَتْ ، رُقِبَتْ ، صُلِبَتْ ، غُرِبَتْ ، قَلِبَتْ ، بُدِيَتْ ، كُرِيَتْ ..

فالأصوات الأول قد سقطت حركته وفق القاعدة التي ييناها فيما سبق . والأصوات الثاني مضموم لوقوعه قبل الباء أو الميم المفخمة ، أو الواو . والثالث مفتوح كما هو .

☆ والأفعال الآتية تواتل فيها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة الكويتية تنطق بسكون الأول ، وضم الثاني وفتح الثالث . وضم الثاني مرتبط بوقوعه قبل صوت شفوي أو شفوي أنساني مع التفخيم ، أو صوت الواو :

حُكِمْتُ ، ظَلَمُونِي ، عُرِفْتُ ، وَفِقْتُ ، خُرِفْتُ ، خُطِفُوا ، خُرِبْتُ ، شُرِبْتُ ، طَلِبُوا ، رُكِبْتُ ، ضُرِبْتُ ، تَوَوَّسْتُ ، تَوَوَّلْتُ ، تَوَوَّهْتُ .

☆ الأسماء الآتية : تواتل فيها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات ، ولكن في

اللهجة الكويتية تنطق بسقوط الحركة الأولى . وتحريك الصوت الثاني بكسرة خفيفة ، وبقاء الفتحة الثالثة . وذلك لعدم وجود ما يقتضي فتح الثاني من أصوات المجموعة الأولى ، ولا ما يقتضي ضمّه من أصوات المجموعة الثانية :

نُبْكَه ، شُبْكَه ، بُزْكَه ، مَرْيَه ، وَرْيَه ، اخوان خُلَصَه ، صُدْفَه ، عُنْبَه ، خُرْزَه ، بُزْكَاتُ .

وفي هذه الحالة قد تكون الفتحة الثالثة كسرة إذا وقعت قبل ضمير المتكلم أو ياء النسب ، لمناسبة ، مثل :

وَرِيحِي ، وَلَدِي ، غَزْزِي ، فِطْرِي .

☆ والأفعال الآتية توالّت فيها - في اللغة الفصحى - ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة الكويتية سقطت الحركة الأولى ^(٧١) ، ونطقت الثانية كسرة خفيفة ، وبقيت الثالثة فتحة :

تُطْلِزُ ، تُنْذَكِرُ ، تُتَكَلَّمُ ، تُتَمَنَّى ، تُتَسَلَّفُ ، تُتَطَمَّشُ ، يُتَطَارَحُونَ ، يُتَقَابَلُونَ ، تُتَفَاهَمُ ، يُتَصَادَفُ ، يُتَطَيَّبُ ، يُتَبَسَّمُ ، يُتَمَرَّدُ ، يُنْفَضَلُ ، يُنْذَلُّ .
والأفعال : وَلَدْتُ ، سَكَنْتُ ، سَكَنُوا ، كُشْتُ ، كُشْتُوا ، كُنْتُ ، كُنْتُمْ ، خَلَقُوا ، تَرَسْتُ ، دُرْسْتُ ، سَلِمْتُ ، سُرِدَ ، صَفِيهُ ، خَلِيهِ .

(٧١) ولا تسقط الحركة الأولى إن كان الصوت الأول همزة ، نحو : أُنْذِرُ ، أُنْجِسُ ، أُنْفَضِلُ ، أُنْجَلُ .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الفعلان : أَتَنَكَّرُ وَأَتَذَكَّرُ ، يتفقان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود النون بعد التاء في الفعل الأول ، ووجود النال في الفعل الثاني .

ولما كان الفعل أَتَنَكَّرُ : ينطق في اللهجة بفتح التاء ، والفعل : أَتَذَكَّرُ ينطق فيها بكسر التاء كسرة خفيفة ، فإن صوت النون يكون هو السبب في بقاء الفتحة كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : أَتَغْنَى وَأَتَدْنَى متفقان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين في الأول يقابلها الدال في الثاني .

ولما كان الفعل : أَتَغْنَى يطق في اللهجة بفتح التاء ، والفعل : أَتَدْنَى ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة . فإن صوت الغين يكون هو السبب في فتح التاء قبله على ما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : سَكَنُ ، سَكَنُ ، جاءا في اللغة الفصحى من وزن فَعَلَ . وينطقان في اللهجة بكسر السين كسرة خفيفة وفتح الكاف ، وفقاً للمفكرة (ج) من هذا القانون ..

ولكن إذا اتصل بها تاء تأنيث أو ضمير جمع يتغير نطقها في اللهجة ، حيث يقال في الأول : سَكَنُوا بسكون السين وكسر الكاف كسرة خفيفة وفتح التاء . ولكن ينطق الفعل الثاني : سَكَنُوا بسكون السين وفتح الكاف والنون ..

ولما كان الفارق بين الفعلين منحصراً في وجود صوت النون مع أحدهما وهو سَكَنُوا فإن وجود هذا الصوت يكون هو السبب في فتح ما قبله ، على ما بيّنا في البرهنة بطريق الاتفاق .

☆ الكلمتان : نَخْلَةٌ وَنَخْلَةٌ تنطقان في اللغة العربية بفتح الأول وسكون الثاني على وزن : فَعْلَةٌ .

ولكن في اللهجة الكويتية تنطق الأولى : نَخْلَةٌ بسكون الأول وفتح الثاني . وتنطق

الثانية بلا تغيير أي بفتح الأول وسكون الثاني .

ولما كان الفارق بين الكلمتين منحصراً في وجود الحاء في الكلمة الأولى . ويقابلها الشين في الكلمة الثانية ، فإن وجود صوت الحاء يكون هو السبب في اختلاف النطق على هذا النحو ، على ما بينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

الفقرة (هـ)

« الكلمة التي جاءت في اللغة العربية وفيها فتحة تليها كسرة ، مثل : صَدِيق ، وطَرِيق ، وَحَكِيم ، وَعَجِيب ، وَلَبِي ، وَصَبِي ، وَأَتَّصِلُ ، وَأَسْتَحِي ... تنطق في اللهجة الكويتية على هذا النحو :

أ - إذا كان الصوت الأول واحداً من أصوات الحلق الستة (الهزة - الهاء - الحاء - الغين - الخاء) بقي نطق الكلمة كما هو في الفصحى ، بفتحة تليها كسرة ، مثل : حَكِيم ، عَجِيب ، هَرِيم .

ب - إذا لم يكن الصوت الأول أو الصوت الثاني من أصوات الحلق الستة فإن الفتحة الأولى تنطق كسرة ويتم التماثل بين الكسرتين المتجاورتين ، مثل : صَدِيقْ ، طَرِيقْ ، نَبِي ، صَبِي ، أَتَّصِلْ ، أَسْتَحِي ..

ج - إذا كان الصوت الثاني من أصوات الحلق الستة ، سقطت حركة الفتحة من الصوت الأول ، مثل : صَغِير ، رُهِيف ، ضَعِيف .. »

البرهنة بطريقة الاتفاق

☆ الكلمات الآتية جاءت في اللغة العربية على وزن فَعِيل أو فَعِيلَة ، بفتح الأول وكسر الثاني . وقد بقيت في اللهجة الكويتية دون تطوّر . وكشف الاستقراء عن عنصر مشترك بينها جميعاً ، هو أن الصوت الأول في كل منها ، من أصوات الحلق الستة :

أصيل ، أمير ، أميرة ، أمين ، أنيسة ، هريس ، هبيطة ، عَتِيْج ، عَتِيْجِي ، عجيب ، عزيز ، عَزِيْمَة ، عَصيدة ، غَفِيْسة ، غَلِيل ، حَرَم ، حَزِين ، حَمِير ، حَبِيب ، خَصِير ، حَقِيْقَة ، حديد ، خريض ، حَذِيْه ، قَرِيب ، قَرِيبَة ، قُبِيب ، غَنِيْه ، غَمِيْضه ، خَبِيب ، خَفِيف ، خَلِيب ، حَمِيس ، خَلِيفه ، خَذِيْه ، خَبِيبه .

ب - الأسماء الآتية جاءت في اللغة العربية على وزن : فَعِيل أو فَعِيلَة ، أي بفتح الأول وكسر ما بعده . ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية بكسرتين متتاليتين ، على وزن : فَعِيل وفَعِيله . وقد كشف الاستقراء عن أن أولها وثانيها ليسا من أصوات الحلق :

جَرِيْش ، جَدِيد ، جَلِيل ، جَلِيب ، جَرِيب ، شَلِيل ، رَفِيْج ، فَرِيْج ، سَبِيل ، طَرِيْج ، كَرَم ، طَوِيل ، فَصِير ، نَصِيب ، ثَجِيل ، جَمِيع ، مَتِين ، مَبِين ، دَلِيل ، بَسِيط ، نَشِيط ، نَسِيب ، صِيب ، رِيع ، مَصِير ، نَفِيسِي ، تَمِيعِي ، شَرِيفه ، سَبِيْگه ، نَسِيْمَة ، سَفِيفه ، رَحِيْبه ، دَفِنِيْه ، فِظْلِيْه ، وَصِيدَه ، نَشِيدَه ، لَطِيفه ، مَسِيله ، رَعِيْه ، سَوِيْه ، مَبِيله ، تَحِيْه ، سَرِيْه ، نَبِيْ ، صَبِيْ ، بَطِيْ ، مَبِيْ ، طَرِيْ .

ومن الأسماء التي توالى فيها فتحة فكسرة في اللغة العربية ، وقد تطورنا في اللهجة إلى كسرتين متتاليتين :

أَجْنَبِي بدل : أَجْنَبِي .
أَحْمِدي بدل : أَحْمِدي .
أَجْوِدي بدل : أَجْوِدي .

☆ والأفعال الآتية في اللغة العربية قد توالى فيها فتحة فكسرة مثل وزن : أَفْعَل ، تنطق في اللهجة الكويتية بكسرتين متتاليتين :

أُنْثِمَ ، أَتْصَلَ ، أُثْبِمَ ، يَفْتَمُ ، يَتَّصِلُ ، يَبْثِمُ .. الخ .
 ج - أسفر الاستقراء عن أن الصوت الثاني من فَعِيل إذا كان صوتاً حلقياً فإن حركته الأولى تَسْقُطُ ، وتبقى الكسرة التالية ، مثل :
 زُهَيْف ، شُعَيْد ، بُعَيْر ، شُعَيْر ، صُفَيْر ، زُجَيْر .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الكلمتان : نَفِيسَه وَغَفِيسَه .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود النون في الأولى ويقابلها صوت العين في الكلمة الثانية .

وقد نطقت الكلمة : نَفِيسَه ، بكسر النون والفاء . على حين نطقت : غَفِيسَه ، بفتح العين وكسر الفاء . فدل ذلك على ارتباط فتح الأول بكونه من أصوات الحلق وهو هنا العين ، على ما بيَّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : قَرِيب (من الغربة) وَجَرِيب (من القرب) .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين (وتنطق في اللهجة قريبة من القاف) في الكلمة الأولى ، ويقابلها في الكلمة الثانية القاف (وتنطق جياً في اللهجة) ولما كانت الكلمة الأولى تنطق في اللهجة بفتح الأول ، والثانية بكسره ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتح بصوت الحلق الذي هو الغين على ما بيَّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : صَبِيب وَحَبِيب .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود الصاد في الأولى يقابلها الحاء في الثانية ..

ولما كانت الكلمة حَبِيب تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق صَبِيب بكسر

الصاد ، فإن هنا يدل على ارتباط الفتح بصوت الحلق ، وهو هنا الحاء ، على ما يبيّن في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : كَرِيمٌ وَحَرِمٌ .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الكاف المكشكشة (= الجيم المهموسة) في : كَرِيمٌ ويقابله صوت الحاء في : حَرِمٌ .

ولما كانت كلمة حَرِمٌ تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق كَرِيمٌ بكسر الكاف ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتح بصوت الحلق (الحاء) على ما يبيّن في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : حَمِيمٌ وَدِيمٌ .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الحاء في الكلمة الأولى يقابله صوت الدال في الكلمة الثانية .

ولما كانت كلمة حَمِيمٌ تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق كلمة دِيمٌ بكسر الدال ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتح بصوت الحلق (الحاء) ، على ما يبيّن في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : دَلِيلٌ وَعَلِيلٌ .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الدال في الكلمة الأولى يقابله صوت العين في الكلمة في الكلمة الثانية . ولما كانت كلمة دَلِيلٌ تنطق بكسر الدال ، على حين تنطق كلمة عَلِيلٌ بفتح العين ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتح بصوت الحلق (العين) على ما يبيّن في البرهنة بطريقة الاتفاق .

هذه نماذج من طرق البرهنة على صحة الفرض العلمي الذي وصلنا إليه بعد الملاحظة والتجربة ، والذي أصبح جديراً باسم «القانون العلمي» بعد أن تَمَّت البرهنة عليه بالوسائل التي حددتها مناهج البحث العلمي في أحدث اتجاهاتها .

تطبيق القانون

على طائفة من الأمثال الكويتية^(٧)

☆ في المثل الكويتي : « يا مِنْ ثَعْبُ ، يا مِنْ شَيْعُ ، يا مِنْ عَلَى الْحَيْبِ ، بِعِهِ » .

ثلاثة أفعال تختلف في ضبطها :

الأول : ثَعْبُ ، بفتح التاء والعين .

والثاني : شَيْعُ بكسر الشين كسرة خفيفة تليها فتحة .

والثالث : بِعِهِ بضم الباء ضمة مائلة قليلاً نحو الكسرة .

فما تفسر ذلك في ضوء القانون ؟

— ثَعْبُ : بفتحين وفقاً لقانون التماثل لوجود العين وهي من أصوات الحلق .

— شَيْعُ : بكسرة خفيفة ففتحة ، وفقاً لقانون التغيرات لعدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى (أصوات الحلق الستة واللام والنون والراء) ، أو أحد أصوات المجموعة الثانية (الشفوية) .

— بِعِهِ : بضم ففتح وفقاً لقانون التغيرات ، بسبب وجود الصوت الشفوي (الباء) من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم .

☆ في المثل : « خِذْ مَا تُيسِّرْ وَخَلْ مَا تَعَسِّرْ »

الفعلان : تَيْسِّرْ ، وَتَعَسِّرْ ، كلاهما في اللغة الفصحى على وزن تَفَعَّلَ بفتح التاء والفاء .. ولكنهما في اللهجة الكويتية مختلفان في نطق حركة التاء ، فهي في تَيْسِّرْ

(٧) الأمثال الواردة هنا جمعناها من كتابي «الأمثال الدارجة في الكويت» تأليف : عبد الله آل النوري . ومن الأمثال العامية تأليف : خالد سمود الزيد . ثم عرضناها على أحد أبناء اللهجة فنطقها وسجلنا نطقها .

كسرة خفيفة ، تليها فتحة ، وفي تَقْصُر فتحتان متتاليتان .

فما تفسر ذلك ؟

— التاء في تَقْصُر واقعة قبل صوت من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح . ولهذا توالى الفتحان وفقاً لقانون التماثل بين الحركات ، الذي وضعناه فيما سبق .

— التاء في تَيْصُر واقعة قبل الياء ، وهي ليست من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح ، ولا المجموعة الثانية التي تؤثر الضم . وتنطق - وفقاً لقانون التغير - بكسرة خفيفة .

☆ في المثل : « مِنْ تَرَاخَصَ لِلْحَمَةِ خَانَتْ بِهِ لِمَرْيَمَ » .

الفعل : تَرَاخَصَ توالى فيه فتحة التاء وفتحة الراء ، ولم تكسر التاء كسرة خفيفة مثل : تُشَاوِر ، تُزَاوِر ، تُسَامِر ، وذلك بسبب وجود صوت الراء بعد التاء ، وهو من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر فتح ما قبلها .

وكلمة : لِلْحَمَةِ اللام الأولى فيها هي أداة التعريف ، وفقاً لما وضعناه في « خصائص اللهجة الكويتية » من أن الكلمة المبدوءة بالسكون تكون أداة التعريف معها هي اللام فقط . لا الألف واللام .

وكلمة : لَحَمَتَه تنطق بسكون اللام وفتح الحاء والميم ، وفقاً لما وضعناه في القانون السابق من أن الصوت الثاني إذا كان حلقياً ساكناً مثل : شَعْرَه وَلَحْمَه وَرَحْمَه ، نطقت الكلمة في اللهجة هكذا : شَعْرَه ، لَحْمَه ، رَحْمَه .

والكلمة : مَرْقَه هي في اللغة العربية بتوالي فتحات ثلاث ، ووفقاً للقانون الذي وضعناه تسقط الحركة الأولى وتنطق الميم : /م/ وينظر إلى نوع الصوتين المتتاليين ، وينطبق عليها ما ينطبق على الفتحتين المتتاليتين ، وفي هذا المثال وقعت الراء قبل القاف فتكسر كسرة خفيفة لأن القاف من أصوات المجموعة الثالثة التي يكسر ما قبلها ما لم يكن صوتاً من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، أو من الأصوات الشفوية أو الشفوية الأنشائية التي تؤثر الضم .

☆ في المثل : « يَلْبُوبُ شَوَاهِدَ »

كلمة : شَواهد ، جمع شاهد ، جاءت في اللغة العربية بفتح الشين ، ولكنها في اللهجة الكويتية بضم الشين . فما تفسر ذلك ؟

— قررنا في القانون الذي برهنا عليه منذ قليل ، أن صوت الواو المفتوح إذا كان ما قبله فتحة في الة العربية ، فإن الفتحة السابقة على الواو تنطق في اللهجة الكويتية ضمة ما لم يكن هذا الصوت من أصوات الحلق .

☆ وكذلك المثل : « تَحْتُ السُّواهي دَوَاهِي » . وقولهم : « عساها عليكم من السُّواصي لمباركة » .

☆ في المثل : « القَواري ما تَدُوم ، ما تَدُوم إلّا لِهْدُوم » .

كلمة : القَواري جمع عارية . نطقت العين فيها بالفتح كاللغة العربية ، فلماذا لم تضم مثل : شَواهد وسَوالف ، ويُوادي ؟

— لأن العين من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، وقد يَبْنا أن شرط ضم ما قبل الواو ألا يكون من أصوات الحلق . ولها فتحة ما قبل الواو في هذا المثل :

☆ بَنَتْ القَوازِم رَشِيدِيه ..

☆ في المثل الكويتي : « الرِزْقُ وَهَايِب ما هُوَ نَهايب » : جاءت كلمتا : وَهَايِب وَنَهايب على وزن فَعايِل ، بفتح الأول والثاني في كلتيهما ، فلم تضم الواو في وَهَايِب مع وجود الواو ، ولم تكسر النون في نَهايب . وذلك بسبب وجود صوت الحلق (الهاء) وهو من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

☆ في المثل الكويتي : « إِكْلُ من البِصَل ما حَصَلُ » وفي رواية أخرى : « ما نُصَل » .

كلمة : البِصَل جاءت في اللهجة بضم الباء ضمة مماله نحو الكسرة ، على حين أنها في اللغة العربية بحركة بالفتحة .

وقد تم هذا وفقاً لقانون التغيرات بين حركتي الفتح ، وقد ضمت الباء لأنها من الأصوات الشفوية التي وضح القانون ارتباطها بالضم .

والفعلان : حَصَل ، نُصَل : الأول بفتح الحاء والصاد . والثاني بكسر النون كسرة

خفيفة وفتح الصاد .

وقد فتح صوت الحاء في حَصَلَ لأنه من أصوات الحلق ، على حين كسرت النون الواقعة قبل الصاد وهي من أصوات المجموعة الثالثة التي يكسر ما قبلها كسرة خفيفة بعد أن كان مفتوحاً .

☆ في المثل الكويقي : « من سَبَّيْ لُبَيْ »

الفعلان : سَبَّي ، لُبَي ، جاء في اللهجة بضم السين واللام . وفتح الباء في كل منها . وتفسير ذلك وفقاً للقانون : أن الفتحة في سَبَّي وَلَبَّي (في الفصحى) وقعت قبل صوت الباء وهو صوت شفوي من المجموعة الثانية التي وضع هذا القانون أنها تؤثر الضم ، مع وجود صوت مفخم مجاور . وهو هنا الياف . ولهذا ضمت السين واللام فيها .

☆ في القول الشائع : « الصُّبَّاحُ رُبَّاحُ »

الصُّبَّاح : تنطق في اللهجة بضم الصاد ، والرباح بضم الراء . وهما في اللغة الفصحى : بفتح الصاد والراء .

وسبب الضم في اللهجة : وقوع الصاد والراء قبل صوت شفوي من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم ، وقد تحقق هنا شرط التفخيم بوجود الصاد والراء ، وكلاهما مفخم .

☆ في المثل : « عَمَّرَه ما تَبَخَّرُ تَبَخَّرُ واحْتَرَقُ »

الفعل : تَبَخَّرُ جاء في اللهجة بكسر التاء كسرة خفيفة ، وهو في اللغة العربية بفتحها .

والسر في ذلك أن التاء وقعت قبل الباء ، وهما غير مفخمتين ، ولم يوجد هنا صوت من أصوات الحلق أو اللام أو الراء أو النون التي تؤثر الفتح ، ولم يوجد صوت من الأصوات التي تؤثر الضم ، وهي الأصوات الشفوية المجاورة لصوت مفخم . ومع أن الباء هنا صوت شفوي فإنها ليست مفخمة لا هي ولا ما قبلها ، فعولمت معاملة أصوات المجموعة الثالثة ، على ما يبيِّن في هذا القانون .

☆ والفعل : احْتَرَقُ نطق في اللهجة ، كما هو في الفصحى ، بفتح التاء فلم تكسر التاء كما كسرت في انتشر وأبشتم . وذلك لأن الراء من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر

الفتحة قبلها .

☆ في المثل : « عَتِيَجُ الصُّوفُ وَلَا يَدِيدُ لِئَرْيَمَ »

كِلْتَانِ جَاءَا فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ عَلَى وَزْنٍ وَاحِدٍ ، هُمَا : عَتِيَجٌ وَجَدِيدٌ ، وَكِلْتَاهُمَا عَلَى وَزْنِ فَعِيلٍ .

أَمَّا فِي اللَّهْجَةِ الْكُوَيْتِيَّةِ فَقَدْ نَطَقَتْ الْكَلِمَةُ الثَّانِيَّةُ : يَدِيدٌ ، عَلَى وَزْنِ فَعِيلٍ ، بِكَسْرَتَيْنِ مُتتَابِعَتَيْنِ ، عَلَى حِينِ نَطَقَتْ الْكَلِمَةُ الْأُولَى : عَتِيَجٌ بِفَتْحِ الْعَيْنِ .

فَعَلَى أَيِّ أَسَاسٍ اخْتَلَفَ مَسْلَكُ اللَّهْجَةِ عَنِ اللُّغَةِ الْفُصْحَى ، إِذَاءَ هَاتَيْنِ الْكَلِمَتَيْنِ ؟

— وَفَقْراً لِلْقَانُونِ الَّذِي عَرْضَاهُ ، وَهُوَ قَانُونُ التَّائِلِ وَالتَّفَايِيرِ بَيْنَ الْحَرَكَاتِ ، يَبْقَى التَّفَايِيرُ بَيْنَ حَرَكَتِي الْفَتْحَةِ وَالْكَسْرِ إِذَا كَانَ الصَّوْتُ الْأَوَّلُ مِنْ أَصْوَاتِ الْحَلْقِ ، وَهُوَ هُنَا صَوْتُ الْعَيْنِ ، فَلِهَذَا تَنْطِقُ عَتِيَجٌ بِفَتْحِ الْعَيْنِ وَكسر التاء .

أَمَّا يَدِيدٌ فَتَنْطِقُ بِكَسْرَتَيْنِ بِالتَّائِلِ بَيْنَ الْحَرَكَتَيْنِ ، إِذْ لَيْسَ الصَّوْتُ الْأَوَّلُ مِنْ أَصْوَاتِ الْحَلْقِ الَّتِي تُؤَثِّرُ فِي بَقَاءِ الْفَتْحِ مِثْلَ عَتِيَجٍ . وَلَيْسَ الثَّانِي مِنْ أَصْوَاتِ الْحَلْقِ فَيُؤَثِّرُ عَلَى سَقُوطِ الْحَرَكَةِ مِثْلَ : ضَعِيفٍ .

وَمَا قَلْنَاهُ عَنْ عَتِيَجٍ يَنْطَبِقُ عَلَى الْأَمْثَالِ الْآتِيَةِ :

☆ « لَيْمَةُ هَرَيْسٍ وَفِيهَا تَنْنِيصٌ » .

☆ « الْحَرِيمُ مَا تُقَرَّفُ إِلَّا رِيَّالَهَا » .

☆ « أَنَا أَمِيرٌ وَأَنْتَ أَمِيرٌ ، مِنْ هُوَ اللَّيُّ يُسَوِّي الْحَمِيرَ » .

☆ « مَا يُطْلَعُ الْقُبَيْبُ إِلَّا الْحَبِيبُ » ^(٧٨) .

فَالْكَلِمَاتُ : هَرَيْسٌ ، وَخَرِيمٌ ، وَحَمِيرٌ ، وَأَمِيرٌ ، وَقُبَيْبٌ ، وَخَبِيبٌ : جَاءَتْ فِي اللَّهْجَةِ - كَاللُّغَةِ الْفُصْحَى - بِفَتْحِ أَوَائِلِهَا دُونَ تَغْيِيرٍ ، بِسَبَبِ أَصْوَاتِ الْحَلْقِ ، عَلَى مَا بَيَّنَّا فِي الْقَانُونِ .

☆ وَفِي الْمَثَلِ : « صُخْلَةُ الْغَرِيَجِّ مَا تُحِبُّ إِلَّا التَّيْسَ الْقَرِيبَ » .

(٧٨) الْقُبَيْبُ : الْحِمْلُ الْبَائِتُ . وَالْحَبِيبُ : خِرَاطُ الْحِمْلِ . وَهِيَ يَذِينُ لِلْمَتِينِ فِي اللُّغَةِ الْفُصْحَى .

كلماتان : الفريج ، وجاءت بكسر الفاء والراء على أساس التماثل بين الكسرتين إذ ليس الأول من أصوات الحلق . وكلمة القريب (أي الغريب) جاءت بفتح الأول على التمايز بين الفتحة والكسرة ، لأن الأول من أصوات الحلق ، وهو الفين التي تنطق في اللهجة قريبة من القاف .

وما قلناه عن يديد ، وفريج ، ينطبق على الأمثال الكويتية الآتية :

- ☆ « الذَّيْبُ فِي الْجَلِيْبِ » .
- ☆ « إِذَا طَارَ طَيْرُكَ قَوْلُ : سَيْبِل » .
- ☆ فَصِيْبِكَ يَصِيْبُكَ » .
- ☆ « مِنْ كَرِيْمٍ لَيْسَتْ حُجَّةٌ » .
- ☆ « أَهْوَيْي ، مَا هُوَ نَيْي » .

فالكلمات : جليب ، وسبيل ، ونصيب ، وكريم ، وصبي ونبي : جاءت في اللهجة بكسر أولها ، على التماثل بين الكسرتين ، لأن هذه الأوائل ليست من أصوات الحلق .

☆ في المثل : « التَّأَوُّهُ ^(٣١) تَعَيَّبُ عَلَى الْمَنْصَبَةِ »

كلمة : المنصبه جاءت في اللغة العربية : المنصبه بفتح الصاد والباء . ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية : بضم الصاد وفتح الباء .

وتفسير ذلك - وفقاً للقانون الذي وضعناه - أن الفتحيتين في اللغة العربية تطورتا إلى ضم ففتح في اللهجة الكويتية ، بسبب وجود الصوت الشفوي وهو الباء ، مع مجاورته لصوت مقخم ، وهو الصاد .

ولكن كلمة مثل : مَذْرُسَه ، تنطق في اللهجة بكسر الراء وفتح السين ، لعدم وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح ، ولا من المجموعة الثانية التي تؤثر الضم . فإذا وجد صوت من المجموعة الأولى مثل : مَضْبَغَه ، أو مَذْبَحَه ، نرى نطقها في اللهجة بفتح الباء لوقوعها قبل صوت حلقي . وكذلك المثل :

☆ « الْبُخْلُ عَدُوُّ الْمُرَيْلَه » .

(٣١) قطعة من الصاج يسرى عليها خبز الرقاق .

تنطق كلمة المريتله (المرجلة) بفتح الياء لوقوعها قبل اللام وهي من أصوات المجموعة الأولى التي يبقى ما قبلها مفتوحاً .

وهكذا .. وهكذا .. في اطراد عجيب ، تادر الشواذ .

التفسير العلمي

لقانون «التأثر» و«التغاير» بين الحركات في اللهجة الكويتية

إذا كان المنهج الاستقرائي الذي سلكناه في هذا البحث ، قد كشف لنا جانباً مهماً من أسرار اللهجة الكويتية .. وقدم لنا الإجابة عن السؤال الذي يطرحه الباحث حين يبحث ، وهو : كيف ترتبط هذه الظواهر بعضها ببعض ؟

فقد بقي لنا سؤال آخر يكمل سؤالنا بـ « كيف » .. هو : لماذا ؟

لماذا سار طريق التطور من العربية الفصحى إلى اللهجة الكويتية في هذه المسالك التي حدها هذا القانون العلمي :

إذا تجاوزت فتحتان في أية كلمة - وفق ما جاءت به الفصحى - فإنها تبقيان دون تطور مع تسعة أصوات سواكن ، وتتطور أولاهما إلى ضمة مع أربعة أصوات ، وإلى كسرة خفيفة مع بقية الأصوات ؟

☆ لقد فكرت أثناء الملاحظة العلمية التي هدتني إلى القانون ، في النظر إلى شكل أعضاء النطق عند المتكلم الكويتي ، أثناء النطق بحركتي فتحة متتاليتين .

ولاحظت أنه عند النطق بفتحة واحدة يفتح الفكّان الأعلى والأسفل إلى أقصى درجة ، ويكون أعلى نقطة في اللسان أمامية وبعيدة عن سقف الحنك . وعند النطق بفتحتين يبقى الفكّان مفتوحين مدة أطول .

ولعل هذا الوضع يتطلب مجهوداً عضلياً أكبر مما يتطلبه بحركتين مختلفتين ولهذا كانت المغايرة بين الفتحتين أيسر في النطق ، وأخفّ في المجهود . ولهذا السبب تمت المغايرة بين الفتحتين مع جميع الأصوات ، ما عدا ستة ، من صفاتها إشار الفتحة قبلها أو بعدها ، وثلاثة مقيّدة بأن تكون بعد الحركة لا قبلها .

وإلى مثل ذلك التفسير الصوتي العضوي ذهب المستشرق الفرنسي الأب هنري فليش ، حيث قال ، في مجال تفسير إبدال الفتحة القصيرة (الفتحة العادية) كسرة قصيرة ،

عند مجاورتها لفتحة طويلة (ألف مد) في اللغة العربية الفصحى :

« إن الهدف من ذلك بدهاة تجنب النطق بمجموعة مصوّتات (حركات) متّحدة الطابع متواصلة »^(٨٠) .

غير أن ما يحدث في اللهجة الكويتية أعم من ذلك ، إذ يشمل التباير بين الفتحين القصيرتين إلى جانب الفتحة القصيرة والفتحة الطويلة . وليس النطق بمصوّتات متحدة الطابع عسراً دائماً ، بل هذا العسر مقصور على حركات معينة كالفتحات . ففي اللهجة الكويتية مثلاً رأينا أن توالي صوتي الكسرة شائع فيها ، ولا عسر فيه ..

فالمنافرة بين حركتي الفتحة المتتاليتين ظاهرة يسوغ حدوثها علم الأصوات اللغوية .

ولكن هناك طريقين سارت فيها المنافرة بين حركتي الفتحة في اللهجة الكويتية :

الطريق الأول : أن تنطق الفتحة الأولى ضمة .

الطريق الثاني : أن تنطق الفتحة الأولى كسرة خفيفة .

فهل هناك تفسير علمي لنطق الفتحة الأولى ضمة أو كسرة ؟

— نعم .

لقد كشف الاستقراء الذي أجريناه في هذا البحث عن أن نطق أولى الفتحين ضمة ، إذا يكون مع أصوات معددة هي : الصوتان الشفويان : المم والباء . والصوت الشفوي الأنساني : الفاء . إذا صحب واحداً منها صوت مفخم . وصوت الواو ، بلا شرط .

والصفة الصوتية المشتركة بين هذه الأصوات الأربعة أن الشفتين تشتركان في إخراجها ، أو تستديران عند النطق بها .. وهذه الأصوات عندما تجاور صوتاً مفخماً يتخذ اللسان معها - إلى جانب استدارة الشفتين أو انطباقهما - شكلاً مَقَرّاً .

وبملاحظة وضع اللسان عند نطق صوت الضمة ، وهو الصوت الذي تؤثر هذه الأصوات ، يتبين أن أعلى نقطة في اللسان تكون خلفيّة ، وأقرب ما تكون إلى سقف الحنك ..

(٨٠) هنري فليش : العربية للفصحى : ٤٨ - ترجمة د. عبد الصبور شاهين .

وبملاحظة وضع الشفتين كذلك عند نطق الضمة نرى أنها تستديران ..

فالصمة إذن حركة خلفية تستدير معها الشفتان .. ولهذا كان أنسب الأصوات الساكنة إليها : الأصوات الخلفية المخفمة التي تجاور الصوت الشفوي في الظروف التي وضعاها ، والأصوات التي تنطبق الشفتان أو تستديران عند النطق بها . وهي الأصوات الأربعة التي ارتبط بها الضم في حالة التفخيم ، وهي : الميم والباء والفاء . أو في حالة التفخيم وغيره ، وهي الواو .

والطريق الثاني الذي سلكته المغايرة بين الفتحين ، وهو نطق الفتحة الأولى كسرة خفيفة في اللهجة الكويتية ، إنما يتم في غير الحالات السابقة التي قدمنا تفسيرها ولهذا لا يحتاج إلى تفسير ..

☆ أما التماثل بين الفتحين فقد بقي - كما كان في الفصحى - ولكن الاستقراء قد كشف عن أن بقاء هذا التماثل وانطبق بالفتحين المتتاليين في اللهجة الكويتية لا يتم إلا مع تسعة أصوات محددة : ستة منها غير مقيدة أي سواء أكان أحدها واقعاً قبل الحركة الأولى أو بعدها ، وهي الأصوات الحلقية الستة (الهزة - الهاء - العين - الحاء - الغين - الخاء) وثلاثة مقيدة بأن تكون بعد الحركة الأولى ، أي أن الفتحة إنما تبقى في هذه الحالة إذا وقعت قبل أحد هذه الأصوات ، وهي : اللام والراء والنون .

لماذا بقيت الفتحتان في اللهجة في حالة مجاورة صوت من أصوات الحلق الستة ، وفي حالة وقوع اللام أو الراء أو النون بين الفتحتين ؟!

إن ثمة حقيقة مقررة لدى اللغويين القدماء والحديثين ، هي أن أصوات الحلق تؤثر حركة الفتح على غيرها من الحركات ، وهذه الحركة أنسب الحركات إلى طبيعة هذه الأصوات ..

قرر ذلك علماء اللغة العربية واللغات السامية^(٨١) . وكان مسلك اللهجة الكويتية مؤيداً لهذه الحقيقة في مواطن كثيرة^(٨٢) .

(٨١) راجع في ذلك :

كتاب سيويه : ٢٥٢/٢ . والخصائص لابن جني : ١/٢ و ١٤٢ - والمجتبى له : ١١٦/١ والنصف له : ٢٠٥/٢ .
من أمرار اللغة للدكتور إبراهيم أنيس : ٢٤ (ط-٣) قواعد اللغة العربية لجزيينس- ٧٦ .

(٨٢) راجع محاضراتنا المطبوعة « خصائص اللهجة الكويتية » : ٥١ ، ٦٥ ، ٨٥ .

وقد حاول أحد هؤلاء اللغويين ، وهو سيبويه (ت ١٨٠هـ) أن يفسر ميل أصوات
الحلق للفتحة ، تفسيراً صوتياً فقال :

« وإنما فتحو هذه الحروف (يعني أصوات الحلق الستة) لأنها سفلت في الحلق فكروها
(أي العرب) أن يتناولوا حركة ما قبلها بحركة ما ارتفع من الحروف (يعني الضمة
والكسرة وهما بعض من حرفين لم يَسْفَلَا في الحلق وهما الواو والياء) فجعلوا حركتها (أي
حركة حروف الحلق) من الحرف الذي في حيزها وهو الألف (يرى سيبويه أن مخرج
الألف من الحلق) . وإنما الحركات من الألف والياء والواو » (٨٣) .

ويفسر ابن جني مثل هذا التفسير ، وهو يعمل مجيء باب (فَقَلَّ يَفْقَلُ) كما عينه
أو لامة حرف حلقي ، غوسأل يسأل ، وقرأ يقرأ .. قال : « وذلك أنهم ضارعوا بفتحة
العين في المضارع جنس حرف الحلق ، لما كان موضعاً منه مُخْرَجُ الألف التي منها
الفتحة » (٨٤) .

وهو يعني بذلك أن الحلق منه مخرج الألف (وهذا رأيه ورأي سيبويه) والألف ينشأ
منها الفتحة ، لأنه يرى أن الحركات أبعاضاً لحروف المد واللين (٨٥) ، وأن الفتحة ألف
صغيرة - وهذا حق يؤيده اللغويون المحدثون - ولهذا كان حرف الحلق مقتضياً للفتحة .

وفي موضع آخر يسجل ابن جني ملاحظاته المباشرة إزاء تحريك صوت الحلق
بالفتح ، فيقول : « رأيت كثيراً من عَقِيلٍ لا أَحْصِيهِمْ ، يحرك من ذلك (الاسم الثلاثي نحو
الصَّخْر) ما لا يتحرك أبداً لولا حرف الحلق . وهذا ما لا تَوْقُفُ في أنه أمر راجع إلى
حرف الحلق » (٨٦) .

وقد قلنا في محاضرتنا السابقة قوله : « وما أظن الشجري (أبا عبد الله) إلا استهواه
كثرة ما جاء عنهم من تحريك الحرف الحلقي بالفتح ، إذا انفتح ما قبله في الاسم » (٨٧) .

(٨٣) سيبويه : ٢٥٢/٢ .

(٨٤) الخصائص : ١٤٢/٢ .

(٨٥) سر صناعة الإعراب : ٢١ .

(٨٦) المنتخب : ١٦٧٨ .

(٨٧) الخصائص : ٧٢ .

وينهب ابن جنى إلى أبعد من ذلك فيرى أن حرف الحلق قد يؤثر في تحريك ما قبله بالفتح ، إذ قال وهو يفسر قراءة من قرأ « قَرَح » بفتح الراء ، بدل : قَرَح . (في الآية : ١٤٠ من سورة آل عمران) : « ظاهر هذا الأمر أن يكون فيه لفتان : قَرَح وقَرَح . كالحَلَب والحَلَب ، والصَّرَد والصَّرَد ..

» ثم لا أبعد من بعد أن تكون الحاء لكونها حرفاً حلقياً ، يفتح ما قبلها ، كما تفتح نفسها ، فيما كان ساكناً من حروف الحلق ، نحو قولهم في الصخر : الصخر ، والنَّغْل : النَّغْل .. « (٨٨) .

وقد جاء بحثنا في اللهجة الكويتية ، وما وصل إليه من فتح ما قبل صوت الحلق إلى جانب فتحه هو ، مؤيداً لأراء ابن جنى الثاقبة .

ويؤكد اللغوي المعاصر الدكتور إبراهيم أنيس ما ذهب إليه القدماء في إشار حروف الحلق للفتحة ، فيقول : « وقد أكدت التجارب الحديثة ارتباطاً وثيقاً بين النطق بحروف الحلق والفتحة ، وذلك لأن الأصوات الحلقية تناسب في الغالب وضماً خاصاً للسان يتفق مع ما نعرفه من وضعه في الفتحة . فلهذه الظاهرة التي استرعت انتباه القدماء ما يبرزه في القوانين الصوتية الحديثة « (٨٩) .

هذا عن أصوات الحلق وإشارها لحركة الفتح ، قبلها أو بعدها . أما الأصوات الثلاثة التي أثبتنا إشارها لحركة الفتحة قبلها ، وهي أصوات اللام والراء والتون . فلم نقرأ لأحد من اللغويين القدماء أو الحديثين أنها تؤثر حركة الفتحة قبلها أو بعدها .. حتى كشف هذا البحث عن تلك الحقيقة في لهجة الكويت حين تكون واقعة بعد الحركة ...

ولكن هناك ما يستأنس به في تفسير مسلك اللهجة الكويتية مع هذه الأصوات الثلاثة ، من أقوال اللغويين القدماء والحديثين ، فهي متقاربة مخرجاً ، متحدة صفةً .

وقد حدد سيبويه مخرجها بقوله :

« ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ، ما بينها وبين ما يليها

(٨٨) الحنبل : ١٦٦١٦ .

(٨٩) من أسرار اللغة : ٣٤ .

من الحنك الأعلى وما فوق الضَّحْك والنَّاب والرُّباعِيَّة والثَّنيَّة : مُخْرَجُ اللام ..

« ومن طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثَّنايا : مُخْرَجُ النون » .

« ومن مُخْرَجِ النون ، غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً ، لانخراجه إلى اللام : مُخْرَجُ الواء »^(٩٠) .

وتشترك الثلاثة في الصفة ، فهي مجهورة ، متوسطة بين الشدة والرخاوة . وهي أقرب الأصوات الساكنة إلى الحركات ، لاتساع مجرى الهواء معها ، ولوضوحها في السمع ، وكثرة شيوعها في الكلام^(٩١) .

فلاشتراك هذه الأصوات الثلاثة في إثارة حركة معينة قبلها ، ما يؤديه من اشتراكها في المخرج والصفة .

ولكن : لماذا كانت الفتحة السابقة عليها أكثر مناسبة لها ؟

ربما كان السر الصوتي أن الفتحة حركة أمامية ، يهبط أول اللسان معها نحو قاع الفم . وقد لوحظ أثناء النطق بالفتحة أن الفراغ بين اللسان والحنك يبدو أوسع ما يكون في هذا الوضع .. وهذه الأصوات الثلاثة (اللام والراء والنون) تشارك هذه الحركة في اتساع مجرى الهواء معها ، لدرجة أنه لا يسمع لها إلا حفيف ضعيف .

ولهذا نرجح أن وضع اللسان مع الفتحة الواقعة قبلها أكثر مناسبة لوضعه مع كل منها ..

ولكن استقراء الواقع اللغوي في اللهجة ، وهو ما قمنا به ، أقوى من أي تفسير يقوم على الترجيح أو الاحتمال ..

☆ وإذا كانت المغايرة بين حركتي الفتحة أكثر شيوعاً في اللهجة الكويتية ، ومرتبطة بأصوات محددة كشف عنها الاستقراء وأيدتها التجارب والقوانين الصوتية .

وإذا كانت المماثلة وبقاء حركتي الفتحة متجاورتين - كما هما في الفصحى - مرتبطة بأصوات محددة كشف عنها الاستقراء وأيدتها التجارب والقوانين الصوتية كذلك

(٩٠) كتاب سيبويه : ٤٠٥/٢ .

(٩١) د. إبراهيم أنيس : مجلة مجمع اللغة العربية : ١٣/١٦ والأصوات اللغوية : ٥٢ .

فقد حدثت في اللهجة ظاهرة أخرى في الكلمات التي توالى فيها فتحة وكسرة حيث أثبت الاستقراء الذي أجريناه أن الفتحة الأولى قد تطورت إلى كسرة ، مثل : نبي ، كريم ، ما لم يكن الكلمة صوتاً من أصوات الحلق فتبقى الفتحة مثل : عجيب ، هريس . وما لم يكن ثانيها من أصوات الحلق فتسقط الحركة الأولى ، مثل : زهيف ، صغير .

أما الفتحة مع أصوات الحلق فقد فُسرناه فيما سبق ، وأيدناه بأقوال اللغويين القدماء والحدثين ..

وأما إبدال الفتحة الأولى كسرة ليم التآكل بين الكسرتين ، فيبدو أن السرفيه هو تحقيق الانسجام الصوتي بين الكسرتين ، وقد أثبت التجارب أن النطق بكسرتين متتاليتين أيسر وأخف في الجهود العضلي من النطق بمركبتين ينفج معهما أو مع إحداها الفكأن الأعلى والأسفل للتكلم إلى أقصى درجة ، أعني الفتحتين ..

وقد لاحظنا في جميع مراحل هذه الدراسة أن التطور إنما يلحق الصوت الأول لا الثاني ..

ومن الوجهة التاريخية في تطور وزن قَيعِل إلى فَعِيل :

قال سيبويه : « وفي قَيعِل لفتان : قَيعِل وفَعِيل ، إذا كان الثاني من الحروف الستة (حروف الحلق) مَطْرَد ذلك فيها لا ينكسر في قَيعِل ولا فَعِيل ، إذا كان كذلك كسرت الفاء في لفظة قَيعِم ، وذلك قولك : لَيم وشَهِيد وسَيعيد ونَجِيف ورَغِيف وبَخِيل ويُنَيس ، وشَهِدَ ولَعبَ وضَحِكَ » (٩٢) .

وروى ابن جني أن كسر الفاء في فَعِيل ورد دون أن تكون العين من حروف الحلق ، حيث ذكر من ذلك : يقيذ ، وهو ما يستنتج من القَدْو (٩٣) .

وقد نسب إلى الليث تلميذ الخليل بن أحمد قوله : « إن من العرب قوماً يقولون في كل ما كان على قَيعِل : فَعِيل ، بكسر أوله ، وإن لم يكن فيه حرف حلق ، فيقولون :

(٩٢) كتاب سيبويه : ٢٥٥/٢ .

(٩٣) الحاصل : ٣٦٤/١ .

كثير ، وكبير ، وجيل ، وكريم ، وما أشبه ذلك »^(١٤) .

وهو ما نراه في هجة الكويت وهجات عربية كثيرة معاصرة ، وفي هجة
صقلية العربية في القرن الخامس الهجري^(١٥) .

(١٤، ١٥) تنقيف اللسان لابن مكي الصقلي بتحقيق د. عبد العزيز مطر : ٢٢٧ .

محاولة لتطبيق القانون على الفصحى

هذا القانون الصوتي الذي استنبطناه من لهجة الكويت ، وبرهنا عليه . وفترنا مضمونه تفسيراً علمياً .

هذا القانون الذي ربط بين حركات اللهجة والأصوات المجاورة لها ، نحسب أنه كشف عن طريق مهم من طرق تطور الأصوات - والحركات أهمها - من العربية الفصحى ولهجاتها القديمة إلى اللهجات الحديثة .

والكشف عن هذا التطور هو من أهم أغراض دراستنا العلمية للهجات العربية قديماً وحديثاً .

وإني إذ أقدم هذا القانون إلى المشتغلين بدراسات فقه اللغة العربية ، لأمل أن يكون - إلى جانب إمكان تطبيقه في دراسة لهجات معاصرة أخرى - منطلقاً لدراسة جديدة في اللغة العربية الفصحى تأتي بأحسن الثمرات ..

وتأكيداً لإمكان تطبيق هذا القانون والانتفاع به في دراسات الفصحى ، فتمت بحولة سريعة في كتب اللغة ، والتقطت بعض ما يمكن أن يسهم هذا القانون الجديد في تفسيره :

١ - جاء في المعجمات كلمة : الترحمان ، بفتح التاء والجيم ، وجاء بضم الجيم والتاء ، أو الجيم وحدها .

ومن السير الآن ، في ضوء هذا القانون الذي بيناه ، وفي ضوء النطق الكويتي ، أن نقرر أن الضمة في : الترحمان ، قد طرأت في نطق لهجة قديمة يؤثر أهلها الضم قبل الصوت الشفوي (الملم) كلهجة الكويت .

٢ - أورد سيبويه أن الصاد في كلمة : صواعق ، والدال في كلمة : دواسر (أي شديد) جاءتا مضمومتين^(١٦) .

(١٦) كتاب سيبويه : ٢٢٠/٢ .

وفي ضوء هذا القانون نرجح أن الضم هنا ينتمي إلى لهجة عربية تؤثره قبل صوت الواو المفتوحة . وهو نفسه النطق الكويتي للكلمتين : صَوَاقٍ وَذَوَاسِر (اسم قبيلة عربية معروفة) .

٣ - في قول العرب : « زماه الله بالسَّوَّاف » أي الهلاك ، قولان : قال ابن السكيت : هو السَّوَّاف ، بالضم . وقال أبو عمرو الشيباني : السَّوَّاف ، بالفتح ^(٩٧) .

ونرجح - في ضوء هذا القانون - أن هاتين الروایتين عن لهجتين إحداهما تؤثر الضم قبل الواو المفتوحة . يقول أهلها كالكويتيين : زَوَاجٍ وَسَوَادٍ .

٤ - جاءت روايتان في ضبط الراء في كلمة : مُشْرَبَة ، أي غرفة أو عُلْبَة ، رواية بضم الراء . أي مُشْرَبَة . وأخرى يفتحها ^(٩٨) .

وفي ضوء هذا القانون نفسر الضم بأنه تم بسبب وقوع الفتحة قبل صوت الباء ، وهو صوت شفوي .. وهذا النطق لكلمة مُشْرَبَة كالنطق الكويتي لكلمة : مُنْضَبَة ، بضم الصاد قبل الباء .

وفي الدراسة المتأنية للمعجم العربي ، وكتب اللغة الأخرى ، أتوقع أن يتسع مجال تطبيق هذا القانون ، الذي سيقترن ذكره دائماً بأنه تم كشفه في لهجة الكويت .

(٩٧) الزهر : ١٠٨/٢ .

(٩٨) تاج العروس (شرب) .

الدلالة الزمنية لفعل الأمر

أ.د. فاضل صالح السامرائي

جامعة بغداد

يقول النحاة إن فعل الأمر هو طلب الفعل بصيغة مخصوصة ^(١) وصيغته افعُلْ نحو (أذهبْ) ويكون بحذف حرف المضارعة من الفعل المضارع . ولا يكون بصيغته المعلومة إلا للمخاطب . وأما غير المخاطب فيؤمر باللام نحو ﴿ ليقض علينا ربك ﴾ « الزخرف : ٧٧ » و ﴿ لأذهبْ معكم ﴾ .

وقد يخرج الأمر عن معناه الحقيقي إلى المجاز ، ومن أشهر معانيه المجازية :

- ١ - الإباحة ، نحو ﴿ وإذا حللت فاصطادوا ﴾ « المائدة ٢ » .
- ٢ - الدعاء ، نحو ﴿ رب اغفر لي ولوالدي ﴾ « نوح ٢٨ » .
- ٣ - التهديد ، نحو ﴿ اعملوا ما شئتم ﴾ « فصلت ٤٠ » وكان تقول لابنك مهدداً (ألعِبْ ولا تدرس) .
- ٤ - التوجيه والإرشاد ، نحو ﴿ واستعينوا بالصبر والصلاة ﴾ « البقرة ٤٥ » و (احفظ الله يحفظك) .
- ٥ - الإكرام ، نحو ﴿ ادخلوها بسلام آمنين ﴾ « الحجر ٤٦ » .
- ٦ - الإهانة ، نحو ﴿ ذق إنك أنت العزيز الكريم ﴾ « الدخان ٤٩ » وهذا في خطاب الكافر الأثيم .
- ٧ - الاحتقار ، نحو ﴿ فاقض ما أنت قاض ﴾ « طه ٧٢ » .
- ٨ - التسوية ، نحو ﴿ افعَلْ أو لا تفعل ﴾ ونحو قوله تعالى ﴿ فاصبروا أو لا تصبروا ﴾ « الطور ١٦ » .
- ٩ - الامتنان ، نحو ﴿ كلُّ ما انتق عليك ﴾ ، ونحو ﴿ فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه ﴾ « الملك ١٥ » .
- ١٠ - العجب ، نحو (انظر ماذا يصنع) و ﴿ انظر كيف ضربوا لك الأمثال ﴾ « الاسراء ٤٨ » .
- ١١ - التكذيب نحو ﴿ قل فأتوا بالتوراة فاتلوها ﴾ « آل عمران ٩٣ » إذ القصد إظهار كذب ادعائهم .

١ - ابن يعيش ٧ / ٥٨

١٢ - التمجيز نحو ﴿ فأتوا بسورة من مثله ﴾ « البقرة ٢٣ » إذ ليس المراد طلب ذلك منهم بل إظهار عجزهم ونحو قوله ﴿ انبئوني باسماء هؤلاء إن كنتم صادقين ﴾ « البقرة ٢١ » .
 ١٣ - الإذلال نحو ﴿ كونوا قردة خاسئين ﴾ « البقرة ٦٥ » فليس المخاطب مكلفاً أن يفعل شيئاً .

١٤ - إظهار القدرة وهي هنا يكون المخاطب غير مأمور بأن يحدث فعلاً نحو ﴿ قل كونوا حجارة أو حديداً ﴾ « الإسراء ٥١ » : « يعني لو كنتم حجارة أو حديداً لأعدناكم . ألم تسمع إلى قوله حاكياً عنهم وبعيياً لهم ﴾ فيقولون من يعبدنا ؟ قل الذي فطركم أول مرة ﴾ فهذا يبين لك أن لفظ الأمر في هذا الموضع تنبيه على قدرته سبحانه ^(١) » « إلى غير ذلك من المعاني .

زمنه

يقول النحاة : « والأمر مستقبل أبداً لأنه مطلوب به حصول ما لم يحصل أو دوام ما حصل نحو ﴿ يا أيها النبي اتق الله ﴾ ^(٢) . قال ابن هشام : إلا أن يراد به الخبر نحو (ارم ولا حرج) فإنه بمعنى رميت والحالة هذه وإلا لكان أمراً بتجديد الرمي وليس كذلك ^(٣) .
 من هذا القول يتبين أن زمن فعل الأمر كما يرى النحاة هو الاستقبال وقد يراد به دوام ما حصل .

والحق أن تحديد زمن فعل الأمر بما هو مذكور في هذا القول فيه نظر إذ هو أوسع من ذلك :

١ - فقد يكون فعل الأمر دالاً على الاستقبال المطلق سواء كان الاستقبال قريباً أم بعيداً . فن المستقبل القريب أن تقول مثلاً (اغلق النافذة) و (افتح الباب) وكقوله تعالى : ﴿ فافعلوا ما تؤمرون ﴾ « البقرة ٦٨ » وقوله ﴿ فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين ﴾ « الحجر ٩٩ » .

ومن البعيد قوله تعالى : ﴿ ربنا اصرف عنا عذاب جهنم إن عناها كان غراماً ﴾

(١) لماتى ابن الشجري ٢٧٠/١ وانظر الإقناع ٨١/٢

(٢) الأعراب : ١

(٣) المعجم ٧ / ١

«الفرقان ٦٥» وقوله : ﴿ وَأَتْنَا مَا وَعَدْتَنَا عَلَى رِسْلِكَ ﴾ «آل عمران ١٩٨» وكقولك : ﴿ رب ادخلني الجنة ﴾ .

٢ - وقد يكون دالاً على الحال وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ صَبَوْا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ . ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾ «الدخان ٤٨ - ٤٩» . فزمن الذوق مصاحب لصب الحميم . ومثله قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ هُمْ عَلَى النَّارِ يُقْتَنُونَ ، ذُوقُوا فِتْنَتَكُمْ هَذَا الَّذِي كُنْتُمْ بِهِ تَسْتَعْجِلُونَ ﴾ «النار ١٣» فزمن الذوق هو زمن تعذيبهم في النار ومثله قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ يَسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وجوههم ذُوقُوا مَسَ سَقَرَ ﴾ «القمر ٤٨» . وهذا كله واضح في أنه للحال . ونحو ذلك أن تقول لمن لا يعلم ماذا خيء له وماذا يراد به وهو يضحك ويصخب (اضحك قبل أن تبكي) ونحوه قوله تعالى : ﴿ فليضحكوا قليلاً وليبكيوا كثيراً ﴾ «التوبة ٨٢» فالضحك للحال والبكاء في الاستقبال .

٣ - الأمر الحاصل في الماضي : وذلك قوله تعالى : ﴿ فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبُويهِ وَقَالَ ادْخُلُوا مَعِيَ إِنِّ شَاءَ اللَّهُ آمَنِينَ ﴾ «يوسف ٩٩» . فقوله (ادخلوا مصر) كان بعد دخولهم إياها فهو أمر يفيد الماضي .

ونحوه قوله تعالى : ﴿ إِنْ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ . ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمَنِينَ ﴾ «الحجر ٤٥ - ٤٦» فقوله (ادخلوها) كان بعد دخولهم الجنة يدل على ذلك قوله (إن المتقين في جنات وعيون) .

ونحو ذلك قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ صَبَحَهم بِكَرَّةٍ عَذَابٍ مُستَقِرٍّ . فَذُوقُوا عَذَابِي وَنُذِرْ ﴾ «القمر ٢٨ - ٢٩» فقوله (فذوقوا عذابي ونذر) كان بعد تصبيحهم العذاب وذوقه . وهذا له نظائر في الكلام فقد تقول لشخص قتل بسبب فعلة سوء فعلها : (ذق عاقبة ما فعلت) وتقول (اشرب من الكأس التي جرعتها لغيرك) . وهذا كله أمر واقع في الزمن الماضي .

ومن ذلك قول المنصور بعد ما قتل أبا مسلم :

اشرب بكأس كنت تسقي بها أمر في الخلق من الملقم
زعمت أن الدين لا يقتضى كذبت فاستوف أبا مجرم

ومن دلالة فعل الأمر على الماضي قوله ﷺ لشخص رمى في الحج بعد الذبح (ارم

ولا حرج) فليس القصد أمره بالرمي في المستقبل، لأن الرمي قد حصل في الماضي، وإنما المعنى هو الموافقة على ما فعل . ونحوه قوله **يُفَعِّلُ** لرجل قال له : رميت بعد ما أمسيت . (أفعلٌ ولا حرج) . فهنا من باب الاقرار على ما حصل والموافقة عليه، وليس من باب طلب القيام بالفعل مرة أخرى . فقد دل فعل الأمر على الماضي كما هو ظاهر .

ومثل هذا أن يقول لك شخص : إني هجوت فلاناً وسببته . فتقول له : اهجه وسبّه ، موافقاً على ما فعل، وليس القصد تكرار الهجاء والسب . ومثله قولك لمن شرب دواء أو شرباً : (اشربه بالهناء والشفاء) وهو قد شربه . فالفعل دل ههنا على الماضي وليس القصد الأمر بالشرب .

ومن دلالة فعل الأمر على الماضي أن تقول : (كن قد أطعت وسمعت لفلان) و(كن قد نضنت وصيقي) و (لتكن قد فعلت الخير) فهذا كله من باب الأمر الواقع في الزمن الماضي وهو مقابل النهي عن أمر حدث في الزمن الماضي في نحو قولك (ولا تكن قد أسأت إليه) و (لا تكن قد غششت أحناً) .

والحق أنه ليس في يدي شاهد على نحو قولنا (كن قد أطعت له) ولكن مؤدى قول النحاة جواز ذلك فإنهم جوزوا وقوع الفعل الماضي خيراً لكان وشواهد كثيرة من القرآن وغيره، وذلك نحو قوله تعالى ﴿ ولقد كانوا عاهدوا الله من قبل ﴾ «الأحزاب ١٥» وقوله : ﴿ عسى أن يكون ردف لكم بعض الذي تستعجلون ﴾ «الفل ٧٢» وقوله : ﴿ وأن عسى أن يكون قد اقترب أجلهم ﴾ «الأعراف ١٨٥» وقوله : ﴿ لا ينفec نفساً إيمانها لم تكن آمنت من قبل ﴾ «الأنعام ١٥٨» وقوله : ﴿ فإن لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم ﴾ «النساء ٢٣» .

قال امرؤ القيس :

وإن تك قد ساءتلك مني خليفة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

ولم يستثنوا وقوعه خيراً لأمر (كان) مع أنهم ذكروا ما لا يصح وقوعه خيراً للأفعال الناقصة، فقد ذكروا أن خبر الأفعال الناقصة لا يكون جملة طلبية ولا يكون خبر (صار) وما بمعناها ماضياً ^(١) .

(١) - انظر للمع ١ / ١٣ .

وعلى أية حال فالشواهد كثيرة على دلالة الأمر على الماضي وقد ذكرنا ما فيه
بـة .

٤ - الأمر المستمر : وذلك نحو قوله تعالى ﴿وَقُولُوا لِلنَّاسِ حَسْبِيَ اللَّهُ﴾ «البقرة ٢١٧» وقوله ﴿كُونُوا قَوَّامِينَ بِالْقِسْطِ شُهَدَاءَ لِلَّهِ وَلَوْ عَلَى أَنْفُسِكُمْ﴾ «النساء ١٢٥» وقوله في معاملة الأبوين ﴿وَصَاحِبَيْهَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا﴾ «لقمان ١٥» وقوله ﴿فَامشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهَا﴾ «الملوك ١٥» وقوله ﴿وَأَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنْ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ﴾ «النحل ٦٨» وقوله ﴿فَأَخْرَجْنَا بِهَ أَزْوَاجًا مِنْ نَبَاتٍ شَقٍ . كُلُوا وَارْعَوْا أَنْفُسَكُمْ﴾ «طه ٥٣ - ٥٤» .

فهذا الأمر كله مطلوب استمراره والعمل به على وجه الدوام .

وقد يكون الأمر مستتراً إلى أجل أو مشروطاً بشرط وذلك نحو قوله تعالى ﴿فَأَتُوا إِلَيْهِمْ عَهْدٌ إِلَىٰ مِائَةِ رَجُلٍ مِّنْهُمْ وَقَوْلُهُ: «التَّوبَةُ ٤» وقوله: ﴿فَإِنْ اسْتَقَامُوا لَكُمْ فَاسْتَقِيمُوا لَهُمْ﴾ «التَّوبَةُ ٥» فالاستقامة لهم مشروطة باستقامتهم م . ونحو قوله ﷺ: (اسمعوا وأطيعوا ولو استعمل عليكم عبد حبشي كان رأسه زبيبة ما أقام فيكم كتاب الله) فالسمع والطاعة مشروطان بإقامة كتاب الله .

والأمر المستتر له صورتان :

أ - الأمر باستمرارها هو حاصل، وذلك بحوقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ اتَّقِ اللَّهَ﴾ «الأحزاب» ١، فالمطلوب هو الاستمرار على التقوى؛ لأن الرسول ﷺ متق لله قبل نزول الآية . وبحوقله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا آمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ﴾ «النساء» ٣٦ فقد طلب منهم الاستمرار والثبات على الإيمان لا أن يحدثوا إيماناً جديداً لم يكن في قلوبهم فإنهم مؤمنون قبل نزول هذه الآية ألا ترى أنه خاطبهم بقوله ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا﴾ ؟ .

ونحوه قوله تعالى ﴿: حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى ﴾ «البقرة ٢٣٨» فإنهم مقيمون للصلاة محافظون عليها قبل نزول هذه الآية . ومثله قوله تعالى ﴿ فاستقم كما أمرت ومن تاب معك ﴾ «هود ١١٢» وقوله ﴿ فاستمسك بالذي أوحى إليك إنك على صراط مستقيم ﴾ «الأحزاب ٤٢» وقوله ﴿ يا أيها الذين آمنوا كلوا من طيبات ما رزقناكم ﴾ «البقرة ٧٢» فقد طلب منهم الاستمرار على اختيار الطيبات من الرزق، فإنهم لا شك كانوا يأكلون مما رزقهم الله قبل نزول هذه الآية، وإلا فن أي شيء كانوا يأكلون ؟

فهذا كله من باب الأمر بالاستمرار على ما هو حاصل وطلب الثبات والمداومة عليه .
وقد يكون الأمر تهديداً لمن كان على حالة غير مرضية وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ فذرهم
يأكلوا ويمتعوا ويلههم الأمل فسوف يعلمون ﴾ «الحجر ٣» وقوله : ﴿ فذرهم في غمرتهم
حتى حين ﴾ «المؤمنون ٥٤» فيقول له : اترك هؤلاء مستترين على ما هم عليه فسوف
يرون جزاءهم .

ب - الأمر بفعل لم يكن حاصلًا وطلب الاستمرار عليه، وذلك نحو قولك : (حافظ
على ما سأعطيك ولا تفرط فيه أبداً) ونحو قولك (اكتم ما سأخبرك به ولا تخبر به
أحدًا) قال تعالى ﴿ واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى ﴾ «البقرة ١٢٥» فقد طلب الله من
المسلمين أن يتخذوا من مقام إبراهيم مصلى، وليس ذلك موقوتاً بزمان، بل الأمر مستمر
لا ينقطع . ونحو قوله ﴿ فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم
شطره ﴾ «البقرة ١٤٤» وهذا الأمر مستمر من حين الأمر به إلى قيام الساعة . ونحوه قوله
﴿ يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وذروا ما بقي من الربا إن كنتم مؤمنين ﴾ «البقرة ٢٨٧»
ف قوله (ذروا ما بقي من الربا) أمر بالانتهاء عن الربا بصورة دائمة . ونحوه قوله ﴿ إنما
الحرم والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه ﴾ «المائدة ٩٠» وقوله
﴿ قال أنظرنى إلى يوم يبعثون ﴾ «الأعراف ١٤» وقوله : ﴿ يا أيها المدثر . قم فأنذر .
وربك فكبر . وثيابك فطهر . والرجز فاهجر ﴾ «المدثر ١ - ٥» فقد أمره بالإنذار على
وجه الدوام .

فكل ذلك مما يفيد طلب الفعل في المستقبل ثم الاستمرار والمداومة عليه . ثم إن الأمر
المستمر له صورتان تعبيريّتان شائعتان :

إحدهما : أن يؤمر بالفعل نفسه نحو ما مر في قوله ﴿ وصاحبها في الديننا معروف ﴾
وقوله ﴿ قم فأنذر ﴾ .

والأخرى : أن يؤتى بأمر (كان) ويؤتى بالخبر اسماً للدلالة على طلب الاتصاف
بالحدث على وجه الثبوت وذلك نحو قولنا (كن حافظاً للهدى) ونحو قوله تعالى
﴿ كونوا قوامين بالقسط شهداء لله ﴾ . فالفرق بين قولك (احفظ العهد) و (كن حافظاً
للعهد) هو ما يذكره النحاة من أن الفعل يدل على الحدث والتجدد والاسم يدل على
الثبوت وذلك نحو قولك (هو يطلع) و (هو مطلع) ، و (هو يتعلم) و (هو متعلم) ، و (هو

يحفظ) و (هو حافظ) ، فكل من يطلع ويتعلم ويحفظ يفيد الحدوث والتجديد بخلاف قولك مطلع ومتعلم وحافظ فإنه يدل على الثبوت .

فمعى (كن حافظاً للمهد) لتكن هذه صفتك الثابتة . واطنك ترى الفرق واضحاً بين قولنا (اطلّع) و (كن مطلعاً) . و (تعلم) و (كن متعلماً) .
والقياس يبيّن أن يكون خبر أمر (كان) فعلاً مضارعاً نحو (كونوا تحافظون على المهد) و (كونوا تقولون الحق) وهو نوع من أنواع الأمر المستمر، غير أني لم أحفظ شاهداً عليه .

وقد ورد خبر النهي فعلاً مضارعاً والنهي مقابل للأمر، وذلك نحو قول المغيرة بن حبياء :

خذ من أخيك العفو واغفر ذنوبه ولا تكن في كل الأمور تعاتبه

فإذا جاز وقوع خبر النهي فعلاً مضارعاً جاز وقوع خبر الأمر مضارعاً أيضاً .
وأما الإخبار عن أمر (كان) بأمر فقد منعه النحاة وشذّبوا ما ورد من نحو قوله :
وكوفي بالكارم ذكّري .

هـ - وربما كان فعل الأمر مطلقاً غير مقيد بزمن لكونه دالاً على الحقيقة أو لكونه دالاً على التوجيه والحكم أو لغير ذلك ، وذلك كقوله :

كن ابن من شئت واكتسب أدباً يغنيك محبته عن النسب

فهو لا يأمر أن تكون ابن من شئت على وجه الحقيقة فليس بمقدورك ذلك وإنما القصد أن يأمر بك اكتساب الأدب ولا يهم بعد ذلك أن تكون ابن من خلق الله .
فقوله (كن ابن من شئت) لا يدل على زمن ما وإنما هو ذكر لحقيقة من حقائق الحياة وهي أن الأدب يغني عن النسب .

ونحوه قوله (تعرّف إلى الله في الرخاء يعرفك في الشدة) فهذا لا يقصد به التعرف

إلى الله والالتجاء إليه في وقت دون وقت. وإنما هو من باب التوجيه للالتجاء إليه في كل وقت. إذ من المعلوم أن أغلب الناس تبطّروا الراحة وينسيهم الرخاء فهم لا يلتفتون إلى الله إلا في وقت الشدة والضيق ونزول الكروه فيقول لهم: إذا أردتم أن يعينكم الله ويخلصكم مما تقيمون فيه من عن وكروب فالتجئوا إليه واعرفوا له حقه في كل وقت .

ومن باب الحقائق أن تقول مثلاً: (احترم الناس يحترموك وتواضع لهم يرفعوك)
فهذه قاعدة عامة وحقيقة مطلقة غير مقيدة بزمن فن احترم الناس احترموا ومن تواضع لهم رفعوه .

وقد يكون فعل الأمر غير مطلوب حصوله، بل إذا يذكر للتحذير منه، وذلك كأن تقول : (تواضع للناس يحبوك واستمل عليهم يفضوك) فأنت لا تأمره بالاستعلاء على الناس وإنما تحذره منه فتقول له : إذا استعملت على الناس أبغضوك . ونحوه أن تقول : (اكذب مرة تفقد ثقة الناس ولو صدقت بعدها ألف مرة) فأنت لا تأمره بالكذب وإنما تحذره منه .

ونحوه أن تقول : (اعمل خيراً تلق خيراً واعمل شراً تلق شراً) وأن تقول : (ازرع شوكاً تجن شوكاً) ومنه المثل المشهور (مَن كَلَبَكَ يَأْكَلْكَ) .

فأنت لا تأمره بعمل الشر ولا بزرع الشوك، وإنما أنت تحذره من مغبة فعل السوء . وهذا كله من باب الحقائق المطلقة غير المقيدة بزمن .

وقد يكون استعمال فعل الأمر في الدلالة على الحقيقة على نحو آخر، وذلك نحو ما روي في الحديث أن رسول الله ﷺ رأى رجلاً مبييضاً^(١) يزول به السراب ، فقال رسول الله ﷺ : (كن أبا خيثة) فإذا هو أبو خيثة الأنصاري .

فقلوه ﷺ (كن أبا خيثة) ليس أمراً بأن يكون الشخص على غير حقيقته، بل أراد أن يكون هذا الشخص القادم هو من ذكر أو وقع في روعه ذلك .

(١) أي لابس البياض .

ونظير هذا أن تقول على جهة الحس أو التني أو نحوهما (كن فلاناً) أو (كن كذا وكذا) فتطلب أن يصدق حدسك أو متناك، وذلك كأن تسمع خششة شخص أو حركته ويقع في نفسك أنه (محمود) مثلاً فتقول : (كن محموداً) فأنت لا تأمر الشخص ان يكون على غير حقيقته، وإنما تطلب أن يصدق حدسك وما وفر في نفسك . وقد تقوله على جهة التني فقد تسمع حركة أو نأمة وتنتهي أن يكون صاحب هذه الحركة خالداً فتقول (كن خالداً) . ونحوه أن ترى شخصاً قادماً من بعيد وأنت جائع عطشان فتقول : (كن شخصاً يحمل الماء والطعام) . وقد يأتي أحد أقاربك بظرف مليء فتنتهي أن يكون ما فيه عسلاً مثلاً فتقول (كن عسلاً) أو ليكن ما فيه عسلاً ، تقول ذلك متنبياً .

فهذا ونحوه ليس أمراً بشيء، وإنما تطلب أن تكون الحقيقة على ما تذكر . وقد نستعمل فعل الأمر بطريقة أخرى فقد تقول مثلاً (أخفق ثم أخفق ولكن لا تيأس) فأنت ههنا لا تأمره بالاخفاق ولا تحذره منه ولكنك تقول : إذا أخفقت فلا تيأس . فأنت توجهه إلى عدم اليأس عند الإخفاق .

وهو كما ترى أيضاً خال من الدلالة على زمن معين .
فقد تبين أن زمن فعل الأمر لا ينحصر فيما ذكره النحاة .

عين المضارع
بين الصيغة والدلالة

الدكتور مصطفى النحاس
جامعة الكويت

ملخص

يناقش البحث مشكلة ضبط عين المضارع من الثلاثي ، بقصد حصر هذه المشكلة ، وتحديددها . وفي سبيل ذلك يعرض البحث لأبواب الفعل ، فيتناولها من ناحيتين ، ناحية الصيغة ، وناحية الدلالة ، مثيراً عدة تساؤلات حول هذه الأبواب .

وقد ناقش البحث أبواب الفعل بالتفصيل ، فبيّن أنها أربعة أساسية : فَعَلَ يَفْعُلُ ، وفَعَّلَ يَفْعِلُ ، ويثّلان أكثر الأفعال الثلاثة في اللغة العربية ، وباب : فَعِلَ يَفْعَلُ ، وهذا الباب كثيراً ما يتداخل مع الباب : فَعَلَ يَفْعُلُ في حالة اللزوم . أما فَعَلَ يَفْعُلُ ، بفتح العين في الماضي والمضارع فيقوم على عنصر صوتي هو حروف الخلق ، وأما فَعِلَ يَفْعِلُ ، بكسر العين في الماضي والمضارع ، فهتل الحالات الشاذة لباب فَعِلَ يَفْعِلُ .

ثم عرض البحث لجانب الدلالة ، والمعاني التي تقيدها هذه الأبواب ، وخلص إلى ما يلي :

١ - أن البابين : (فَعَلَ يَفْعُلُ ، وفَعَّلَ يَفْعِلُ) يشتركان في معظم المعاني ، وأن التمييز بينها عن طريق المعنى يحتاج إلى طاقة تفوق مستوى الناكرة ، ولذا فإن الصموبة التي يجدها مستخدمو اللغة في ضبط عين المضارع - إذا لم يشتهر بضمّ أو كسر - تكاد تكون مقصورة على هذين البابين ، وعلى الأفعال الصحيحة السالبة منها ؛ لأن الأفعال المعتلة والأفعال المضاعفة لها معايير معددة ذات نزعة قاعدية .

٢ - وأن البابين : (فَعَلَ يَفْعُلُ وفَعِلَ يَفْعَلُ) يمكن التمييز بينهما عن طريق المعنى ؛ فالأول خاص بالصفات اللازمة والنموت ، والثاني يدل على جهد عقلي أو جسمي أو عاطفي .

٣ - وأضاف البحث أن تنوع صيغة المصدر أو المشتق للمادة الفعلية الواحدة - قد تكون دليلاً على الباب ، كذلك متعلقات الفعل ، يمكن التمييز عن طريقها ، وضرب أمثلة كثيرة لذلك .

٤ - ويرى البحث أن الحلّ الصحيح لمشكلة عين المضارع من الثلاثي - ليس في عمل معجم للأفعال المأنوسة، أو في عمل إحصاء للأفعال ثنائية الباب أو العين ، كما يرى بعض الباحثين ، وإنما الحلّ الصحيح يكن في إيجاد معجم سياقي للأفعال الثلاثية المستخدمة في اللغة : لأن الصيغة وحدها لا تكفي ، بل لابد من إضافة المعنى إليها . وبذلك تأخذ عين الفعل مكانتها في اللغة من حيث الثبات والإطراد .

مدخل :

لقد قامت حركة تدوين اللغة في القرن الأول والقرن الثاني للهجرة على جمع لغة البدو بما فيها من لهجات مختلفة ، يتغير فيها معنى الفعل أحياناً بتغير كيفية النطق به من قبيلة إلى أخرى ، بل إن الاختلاف في النطق تعنى عين الفعل المضارع إلى حرف المضارعة ، فكان تارة مفتوحاً ، وتارة مكسوراً .

وإلى جانب تعدد اللهجات فإن طبيعة اللغة العربية لا تعين على معرفة النطق بالأفعال الثلاثية التي تعرف عادة بالسماع .

وقد حاول النحاة - وبخاصة غداة البصرة « أن يخضعوا اللغة العربية لصرامة القياس ، وأن يضبطوا بالخصوص حركة عين الفعل المضارع ، فاستعصت عليهم الأفعال الثلاثية لكثرتها واختلاف وجوها ، ولم يسمهم إلا أن يكتبوا بميميات غامضة لا تحل المشكلة » (اللبلى : ١٦) .

وشغل الفعل بال اللغويين ، وغنى لونين من الدراسات والتأليف ، النحوية الصرفية من ناحية ، ومعاجم الأفعال من ناحية أخرى . أما اللون الأول فيثقله عن جدارة « سيبويه » الذي خصّ الفعل بأبواب كثيرة من الكتاب ، فاهتمّ بالأفعال ومشتقاتها ، ولكنه لم يتفرّع للبحث في حالات المضارع وكيفية النطق به . وأما اللون الثاني فيثقله كتاب « ابن القوطية » في الأفعال الثلاثية والرباعية ، وقد سماه « كتاب الأفعال » لكنه لا يصلح لضبط كيفية النطق بالمضارع . و « لابن القطاع » تأليف يحمل

نفس الاسم (كتاب الأفعال) رتب فيه الأفعال على حروف المعجم ، وقد زاد فيه الأفعال المحاسية والسداسية ، وكان متأثراً في منهجه بآين القوطية .

ويبدو أن موضوع النطق بعين المضارع لم يصل إلى صورة واضحة في التأليف القديمة . ولا عيب على القدامى في ذلك ، حسبهم أنهم وضعوا الأصول ، وأشاروا إلى بعض الضوابط العامة ، وعلى المحدثين أن يعرفوا كيف يستفيدون من هذه الأصول .

ولمعرفة عين مضارع الثلاثي لابد من التعرض بالتفصيل لأبواب الفعل :

- ☆ أهى ستة أم أربعة ؟
- ☆ وما المعيار أو المعايير التي يمكن معها ضبط عين المضارع ؟
- ☆ وهل الصعوبة في ضبط عين المضارع عامة أو مقصورة على أبواب معينة ؟
- ☆ وما أثر الدلالة في حركة العين ؟
- ☆ وكيف يمكن حصر هذه الصعوبة ، وتحديد المشكلة ؟

كل ذلك من خلال الوقوف على آراء القدماء والمحدثين ، ومناقشة كل نقطة من هذه النقاط بالتفصيل ، ونبدأ أولاً بأبواب الفعل ..

أبواب الفعل :

المقصود بأبواب الفعل : مجموعة الصيغ أو القوالب المعينة ، التي يندرج تحت كل منها جمهرة لا حدها من الأفعال . واحدها : باب ، ويعني : الوحدة الصيغية التي تنتمي إليها الأفعال ذات الضبط المعين ، فإذا قيل - مثلاً - « كتب » من الباب الأول ، فعناه أن ماضيه (فَعَلَ) ومضارعه يَفْعَلُ . وإذا قيل : إن « عَلِمَ » من الباب الرابع ، فعناه أن ماضيه (فَعِلَ) بكسر العين ، ومضارعه (يَفْعَلُ) بفتحها .. فهذه الصيغ (فعل يَفْعَلُ وفعل يَفْعَلُ) تسمى أبواب الفعل . وأحياناً يطلق عليها « أبواب الصرف » ، وأحياناً « أمثلة الصرف » ، والمعاجم تسمى كل صيغة أو كل باب باسم فعل معين ، فيقال - مثلاً - هذا الفعل من باب (نصر) أي : فعل يَفْعَلُ . وهذا الفعل من باب (فرح) أي : فعل

يفعل ، وهكذا .. ويحتاج المعجم إلى الصرف عند شرح معنى الكلمة ، مستخدماً الرموز الحركية (٢٠) لبيان باب الفعل وضبط عين المضارع .

وأبواب الفعل - كما نعرفها اليوم - ستة ، هي كما جاءت في كتاب « نزهة الطرف في علم الصرف » للبيداني :-

- ١ - فَعَلَ يَفْعُل ، كنصر ينصر وقعد يقعد .
- ٢ - فَعَّلَ يَفْعِل ، كضرب يضرب وجلس يجلس .
- ٣ - فَعَّلَ يَفْعُل ، كفتح يفتح وذهب يذهب .
- ٤ - فَعَّلَ يَفْعُل ، كفرح يفرح وعلم يعلم .
- ٥ - فَعَّلَ يَفْعُل ، كشرف يشرف وعظم يعظم .
- ٦ - فَعَّلَ يَفْعِل ، كورث يورث وولى يولى .

ويلاحظ أن الأبواب الثلاثة الأولى عين الماضي فيها مفتوحة أبداً ، أما عين المضارع فقابلية للتغير من ضم إلى كسر إلى فتح . كما يلاحظ أن البابين : الرابع والسادس عين الماضي فيها مكسورة ، وعين المضارع مفتوحة أو مكسورة . أما الباب الخامس فالعين فيه مضومة في كل من الماضي والمضارع .

وهنا التنوع الحركي في تلك الأبواب يقوم أساساً على المصوتات الثلاثة (ف ع ل) وحركة العين في المضارع . ويعتمد علم الصرف اعتاداً كبيراً على هذه الأبواب في تفسير كثير من التغيرات الصوتية التي لا يمكن فهمها إلا بوساطة تلك الأبواب ، مثل : الإعلال والإبدال والإدغام والقلب المكاني ، ونقل الحركة ، وغيرها من التغيرات الصوتية الأخرى الكثيرة ... فشاركة الأبواب الستة هي المشاركة الفعالة في البناء الصرفي .

أبواب الفعل لدى القدماء :

يرى سيبويه أن أبواب الفعل الأساسية أربعة ، هي :

- فَعَلَ - يَفْعُل .
- وَفَعَلَ - يَفْعِل .

وَقِيلَ - يَفْعَلُ ، وهذه الثلاثة للمتعمدي واللازم .
وَقَعْلٌ - يَفْعَلُ ، وهو للزَم فقط .

يقول سيبويه (٢ : ٢٢٦ - ٢٢٧) : « وأعلم أنه يكون كل ما تعديك إلى غيرك على ثلاثة أبنية ، على فَعَلَ يَفْعِلُ ، وَقَعَلَ يَفْعُلُ ، وَقَعِلَ يَفْعَلُ . وذلك نحو ضَرَبَ يضرب ، وَقَتَلَ يَقْتُلُ ، وَلَقِمَ يَلْقُمُ . وهذه الأضرب تكون فيما لا يتعدك ، وذلك نحو جَلَسَ يجلسُ وَقَعَدَ يَقْعُدُ ، وَرَكَنَ يَرْكُنُ . ولما لا يتعدك ضرب رابع لا يشركه فيه ما يتعدك ، وذلك : فَعَلَ يَفْعَلُ ، نحو كرم يكرم . وليس في الكلام فعلته متعدياً . فضروب الأفعال أربعة ، يجتمع في ثلاثة ما يتعدك ومالا يتعدك ، ويبين بالرابع مالا يتعدى وهو : فَعَلَ يَفْعَلُ »

أما (فَعَلَ يَفْعِلُ) فقد ورد في عدة كلمات ، نحو : حسب يحسب ويُسْ يئس ويس يئس ونعم ينعم . وهذا البناء جاء بالكسر في المضارع كما كسر في الماضي مشبهة لباب (فَعَلَ يَفْعَلُ) ، حيث لزموا الضمة فيه في الماضي والمضارع . وفتح عين المضارع مع (فَعِلَ) أقيس من كسرهما عند سيبويه . وفي ذلك يقول (٢ : ٢٢٧) :

وقد بنوا فعل على يفعل في أحرف ، كما قالوا فَعَلَ يَفْعَلُ ، فلزموا الضمة . فكذلك فعلوا بالكسرة فشيء به ، وذلك : حَسِبَ يَحْسِبُ وَيَسَّ يَسُّ وَيَسَّ يَسُّ ونِعِمَّ يَنْعِمُ . سمعنا من العرب من يقول :
وهل يَنْعِمَنَّ مَنْ كَانَ فِي الْمَصْرِ الْحَالِي (١)

وقال :

وأعوَجَ غَضَنُكَ مِنْ لَعْوٍ وَمِنْ قَدَمٍ لَا يَنْعِمُ الْفَضَنُ حَتَّى يَنْعِمَ الْوَرَقُ (٢)

(١) البيت لامرئ القيس ، صدره :

« أَلَا عُمْ صَبَاحاً أَجَا الطَّلَلُ الْبَالِي »

وبروي : « وهل يَنْعِمَنَّ » ومعناه : « وهل يَنْعَمَنَّ » . يقال : نَمَّ يَنُمُ ، في معنى : نَمَّ يَنُمُ . (سبويه ٢ : ٢٢٧) .

(٢) اللَّعْوُ : لعاء الفضن ، وهو قشره . وإذا فعل به ذلك ذبل وأعوج ، فضرِبَ مثلاً لذهاب نضرة الشباب وتغير الجسم للكبر (سبويه ٢ : ٢٢٧) .

وقال الفرزدق :

وَكُومٍ تَنِيْمُ الْأَضْيَافَ عَيْنَا وَتُصْبِحُ فِي مِبَارِكِهَا ثَقَالًا^(١)

والفتح في هذه الأفعال جيد ، وهو أقيس « أي فتح عين المضارع ، فتكون من باب فَعَلَ يَفْعُلُ » .

وأما (فَعَلَ يَفْعُلُ) فهو خاص بما كانت لامه أو عينه أحد أحرف الحق الستة ، نحو قرأ يقرأ ، وجبه يجه ، وقلع يقلع ، وذبح يذبح ، وفرغ يفرغ ، وسلخ يسلخ .

وهناك أبواب أخرى شاذة ، هي : فَعِلَ يَفْعُلُ ، نحو : فضِلَ يفضُلُ ، ومِتَ تموت . وذكر ابن سيده (١٤ : ١٢٦) أنه جاء حرف آخر ، وهو : حَضِرَ يحضِرُ ، ويظن أن أبا زيد ذكره أيضاً ، وأنشد قول جرير :

مَا مَن جَفَانَا إِذَا حَاجَاتَنَا حَضِرَتْ كَنَ لَنَا عِنْدَهُ التَّكْرِمَ وَاللُّطْفَ

وفعل يَفْعُلُ ، قال بعض العرب : كُنْتُ تكاد - يقول سيبويه (٢ : ٢٢٧) : وهو شاذ من بابه ، كما أن فضِلَ يفضُلُ شاذ من بابه .

ويفهم من تمثيل سيبويه أن الكسر يسبق الضم في بابي (فَعَلَ) ، فقد حرص على التمثيل « بَفْعَلٍ يَفْعُلُ » قبل « فَعَلَ يَفْعُلُ » ، سواء اللازم والمتعدي منها . وهذا بعكس ما هو شائع من أن الضم يسبق الكسر ، مما يعني أن الترتيب الوارد في بعض كتب الصرف يجعل الباب الأول مضموم العين في المضارع ، والثاني مكسور العين في المضارع - فيه نظر .

(١) الكوم : جمع كوما . وهي الإبل المطية السنام . يصف الشاعر إبلاً / لا ينحر منها للأضياف . فهي تنم جع عيناً : لأنها منهم . ولا تنور من مباركتها غفلة أن تنحر (سيبويه ٧ : ٢٢٧) .

ومن يتتبع ما قاله النحويون واللغويون بعد سيبويه يلحظ أنهم ساروا على مذهب سيبويه : من حيث أبواب الفعل ، ومن حيث الأمثلة ، ومن حيث التمدي واللزوم ، مع اختلاف في المنهج وطريقة العرض . فالزخشري - مثلاً - يقول عن الفعل الثلاثي (٢٧٧) : للمجرد منه ثلاثة أبنية : فَعَلَ وفَعِلَ وفَعُلَ . فَعَلَ واحد من الأولين على وجهين متعد وغير متعد ، ومضارعه على بناءين ، مضارع فَعَلَ على يَفْعِلُ ويفْعُلُ ، ومضارع فَعِلَ على يَفْعُلُ ويفْعِلُ ، والثالث [يقصد فَعُلَ] على وجه واحد غير متعد ، ومضارعه على بناء واحد ، وهو يَفْعُلُ . فثالث فعل : ضَرَبَهُ يَضْرِبُهُ وجَلَسَ يَجْلِسُ وقتلَهُ يَقْتُلُهُ وقَعَدَ يَقْعُدُ . ومثال فعل يَفْعُلُ : شَرِبَهُ يَشْرِبُهُ وفرِحَ يَفْرَحُ وومِقَهُ يَمِيقُهُ ووثقَ يوثِقُ . ومثال فَعَلَ : كَرَّمَ يَكْرُمُ وأما فَعَلَ يَقْعُلُ فليس بأصل ، ومن ثم لم يجيء إلا مشروطاً فيه أن يكون عينه أو لامه أحد حروف الحلق : الهمة والماء والحاء والخاء والعين والغين إلا ما شذَّ ؛ من نحو : أُنْبِئْ بِأَبِي وَرَكْنٍ يَرْكُنُ . وأما فَعِلَ يَقْعُلُ ، نحو : فَضِلْ يَفْضُلُ ومِيتَ تَمُوتُ فن تداخل اللغتين وكذلك فَعَلَ يَقْعُلُ ، نحو كُذِّبَتْ تَكْدُ . فالزخشري يرى أن (فَعَلَ يَقْعُلُ) ليس بأصل أي إنه ليس من الأبواب الأربعة الرئيسية ؛ لأنه جاء مشروطاً بكون عينه أو لامه حرف حلق . كما أنه لم يفرد باباً لفعل يَفْعِلُ ، وإنما مثَّلَ له مع (فَعِلَ يَقْعُلُ) ليدل بذلك على شذوذ الكسر في المضارع . ويلاحظ أن الزخشري يقدم (فَعَلَ يَقْعُلُ) على (فَعَلَ يَقْعُلُ) في التمثيل بالتمدي واللازم لكل من البابين (ضَرِبَهُ يَضْرِبُهُ وجَلَسَ يَجْلِسُ وقتلَهُ يَقْتُلُهُ وقَعَدَ يَقْعُدُ) وفي ذلك إشارة إلى أن الكسر مقدم على الضم .

وابن الحاجب تلميذ الزخشري يقول عن الماضي (الرضى : ١ : ٦٧) : « للثلاثي المجرد ثلاثة أبنية : فَعَلَ ، وفَعِلَ وفَعُلَ ، نحو ضَرَبَهُ وقتلَهُ وجَلَسَ وقَعَدَ وشَرِبَهُ وومِقَهُ وفرِحَ ووثقَ وكَرَّمَ » .

ويعلق الرضى على هذا النص قائلاً : « ذكر لفعل أربعة أمثلة ، مثالين للتمدي ، أحدهما : من باب فَعَلَ يَفْعِلُ ، والثاني : من باب فَعَلَ يَقْعُلُ . ولم يذكر من باب فَعَلَ يَقْعُلُ - بفتحها - لأنه فرعها .. ومثالين لللازم منها ، وذكر أيضاً لفعل أربعة أمثلة ، مثالين للتمدي ، أحدهما : من باب فَعِلَ يَقْعُلُ كشرِبَ ، والثاني : من باب فَعِلَ يَفْعِلُ كوثقَ ، ومثالين لللازم منها . وذكر لفعل مثلاً واحداً ؛ لأنه ليس مضارعه إلا مضموم العين ، وليس إلا لازماً » .

وعن المضارع يقول ابن الحاجب : « المضارع بزيادة حرف المضارعة على الماضي ؛ فإن كان مجرداً على (قَعَلَ) كسرت عينه أو ضَمَّتْ أو فَتَحَتْ إن كان العين أو اللام حرف حلق غير ألف . وشَذَّ أَتَى يَأْتِي . وأَمَّا قَعَلَ يَقَعُلُ فمَامَرِيَّة ، وَرَكَنَ يَرْكُنُ من التداخل ... وإن كان على (فَعَلَ) فتحت عينه أو كسر إن كان مثلاً . وَطَيَّء تقول في باب بَقِيَ يَبْقَى : بَقِيَ يَبْقَى . وأَمَّا فَضِلَ يَفْضُلُ وَنِعِمَ يَنْعَمُ فَمِن التداخل . وإن كان على (فَعَلَ) ضَمَّتْ عينه » (الرضى ١ : ١٤٤ ، ١٣٤ ، ١٣٧) .

فتقدم الكسر على الضم في باي فَعَلَ يَفْعُلُ وفَعَلَ يَفْعُلُ ، واشترط العنصر الصوتي في فَعَلَ يَفْعُلُ ؛ لكونه فرعاً عنها ، وكسر عين المضارع من فَعَلَ في المثال الواوي ، والتداخل بين اللغات في مثل : رَكَنَ يَرْكُنُ وَفَضِلَ يَفْضُلُ وَنِعِمَ يَنْعَمُ ، والشذوذ في مثل : أَتَى يَأْتِي ، ولزوم فَعَلَ يَفْعُلُ .. كل ذلك من الأمور المشتركة بين القدماء .

ومن يجهل ما تقدم يتبين : —

١ - أن هناك أبواباً أربعة أصلية ، هي :

فَعَلَ يَفْعُلُ

فَعَلَ يَفْعُلُ

فَعَلَ يَفْعُلُ

فَعَلَ يَفْعُلُ

٢ - يضاف إليها بابان فرعيان ، هما :

فَعَلَ يَفْعُلُ

فَعَلَ يَفْعُلُ

وسنحاول في الصفحات التالية أن نتاقل كل باب من هذه الأبواب الستة ، وذلك من حيث الصيغة ومن حيث الدلالة ؛ لنرى في النهاية : إلى أي مدى يمكن ضبط عين الفعل المضارع من الثلاثي ؟

أولاً : أبواب الفعل من حيث الصيغة :-

١ - باب «فَعَلَ يَفْعُلُ» :

«فعل» أكثر الأفعال عدداً ، لأنه الفعل الحقيقي الذي يدلّ غالباً على العمل والحركة لذلك فهو أكثر تصرفاً ؛ إذ يعطي ثلاث صيغ في المضارع (البكوش : ٨٧ - ٨٨) هي : فعل يَفْعُلُ ، وفَعَلَ يَفْعِلُ ، وفَعَلَ يَفْعُلُ .

وإذا نظرنا إلى أفعال هذا الباب نجد أنها مقيّدة بسبب صوقي متصل بطبيعة الحروف المكوّنة للفعل ، وهي كون عين الفعل أو لامه حرفاً من أحرف الخلق . وقد تنبّه اللغويون والنحاة لهذا منذ القدم ، يقول سيبويه (٢ : ٢٥٢) : « هذا باب ما يكون (يفْعُل) من (فعل) فيه مفتوحاً ، وذلك إذا كانت الهمزة أو الهاء أو العين أو الحاء أو الغين أو الخاء لاماً أو عيناً ... »

وقد حاول سيبويه تحليل هذه الظاهرة صوتياً فقال (٢:٢٥٢) : « وإنما فتحوا هذه الحروف لأنها سفلت في الخلق ، فكروها أن يتناولوا حركة ما قبلها بحركة ما ارتفع من الحروف ، فجعلوا حركتها من الحرف الذي في حيزها وهو الألف ، وإنما الحركات من الألف والواو والياء » .

ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالعلاقة بين جرس الفتحة ومخرج حروف الخلق ، فنطق حروف الخلق يصحبه انفتاح في الفم يسهل عملية انقباض الخلق ، والحركة الوحيدة التي تنصف بالانفتاح هي الفتحة ومن هذه الصفة أخذت اسمها .

يقول الطيب البكوش (ص ٩٠) : « وإذا ما اعتبرنا أهمية الحروف الخلقية ؛ إذ تمثل تقريباً ربع الحروف العربية ، فإنه من الطبيعي أن نجد ربع الأفعال العربية متضمنة لحرف حلقّي » وهو يقصد هنا الأفعال الصحيحة .

وقد وضع النحاة العرب شروطاً لحيء هذا الباب مما عينه أو لامه حرف حلق ،
هي :

أ - ألا يكون الفعل مضاعفاً ؛ لأن المضاعف قياس مضارعه كسر لازمه ، وضم معناه ،
نحو : صَحَّ يَصَحُّ ، وَذَعَّ يَذَعُّ ، كما سيأتي :

ب - ألا يكون مثلاً حلقى العين ، نحو : وعد يعد . فإن كان حلقى اللام فتح
مضارعه ، نحو : وقع يقع ، ووضع يضع .

ج - ألا يكون أجوف يائياً ، أو واوياً ، نحو : جاء يجيء ، وباع يبيع وزاغ يزيغ ،
ونحو : ساء يسوء ، وفاح يفوح .

د - ألا يكون ناقصاً واوياً ، كدعا يدعو ، ولها يلهر ، وسها يسهو . فإذا كان ناقصاً
يائياً عينه حرف حلق فتح مضارعه ، نحو : سعى يسعى ، ونهى ينهى .

هـ - ألا يشتر بضم أو كسر ، نحو : أخذ يأخذ ، وقعد يقعد ، ودخل يدخل ، وصرخ
يصرخ .. ونفخ ينفخ ، وطلع يطلع ، وبلغ يبلغ ، ونحو : رجح يرجح ، ونزع
ينزع ، وبقي يبقى .

ويفهم من هذا الشروط أمران : أحدهما : أن وجود حرف الحلق سبب صوتي للفتح
كما تقدم . ثانيها : ليس كل فعل عينه أو لامه حرف من أحرف الحلق يجيء على هذا
البناء ، فقد جاءت أفعال على أصلها ^(١) ، نحو : برأ يبرأ ، وهنأ يهنأ ، كما جاءت
أفعال لم تكن عينها ولا لامها من حروف الحلق على هذا البناء ، نحو : أتى يأتى ،
وجبى يجبى ، وقلى يقلى . وزاد ابن السكيت عن أبي عمرو ركن يركن (ابن سيده ١٤ :
١٢٦) بفتحها ، كما جاء في الصحاح .

وفد قال سيبويه (٢ : ٢٥٤) عن « أتى يأتى » بأنهم شبهوه بـ « قرأ يقرأ » ففتحوا
عينها لمزة الفاء ، كما فتحوا عين « يقرأ » لمزة اللام . وأما « جى يجبى وقلى يقلى »

(١) سيأتي في باب « قتل يقتل » وباب « قتل يفعل » أن الأصل في عين المضارع التتم أو الكسر .. فهذا هو المقصود
بكلمة «أصلها» .

فغير معروفين إلا من وجه ضعيف . وحكى في القاموس : قَنَطَ يَقْنُطُ . وحمله اللغويون على الجمع بين لغتين ، وهو ما يسمى بتداخل اللغات أو ترْكَب اللغات كما يسميه ابن جني (١ : ٢٧٦) بأن نأخذ ماضي لغة ومضارع أخرى ونركب بينهما ثالثة ، « كركب المكان يركب بضمها ورجب يركب بكسر الماضي وفتح المضارع على القياس في اللغتين ، ويتولد بينهما لغتان : ركب المكان يركب بضم الماضي وفتح الآتي ، ورجب يركب بكسر الماضي وضم الآتي » (مجرق : ٤٩) .

ولم يفتحوا حلقي الفاء كأمر وهرب .. وخطب وغرب وعرف ، لسكون فاء الكلمة في المضارع ، فلا يكون ثقیلاً (مجرق : ٥٢) مع ضم العين أو كسرهما^(١) .

٢ ، ٣ - باب « فَعَلَ يَفْعُل » ، وباب « فَعَلَ يَفْعُل » :

اتفق النحاة على لزوم ضم عين مضارع «فعل» في نحو : قال يقول (الأجوف الواوي) ودعا يدعو (الناقص الواوي) وكسرها في نحو : باع يبيع (الأجوف اليائي) ورعى يرعى (الناقص اليائي) « وذلك للفرق بين ذوات الواو وذوات الياء ، وكذا في ضم عين المضارع المعنى ؛ لأنه قد يتصل به ضمير النصب في نحو : مدّه يمدّه ، فلو كسروا عينه لزم الانتقال من كسرة إلى ضمة ، وهو ثقیل . وكسروا عين اللازم منه ، نحو : جنّ يجنّ ، وفرّ يفرّ للفرق بينه وبين معناه . وكسروا عين ما فاءؤه واو ، كوعد يعد ، طلباً للخفة » (مجرق : ٥٢) .

وفى عدا الأجوف الواوي والناقص الواوي والأجوف اليائي والناقص اليائي ، والمثال الواوي والمضاعف على الوجه الذي تقدّم - وقف العلماء حائرين إزاء هذين اليبابين ،

(١) أي لم يأت حلقي الفاء على « فَعَلَ يَفْعُل » مثل حلقي العين أو اللام . وإثنا جاء على الأصل ، وهو ضم عين المضارع أو كسرهما ؛ لأن حرف الملق في هذه الحالة يكون ساكناً في المضارع ، فلا يكون ثقیلاً يوقع الغبة أو الكسرة على عين الفعل بعده .

نظراً لكثرة الأفعال الصحيحة الواردة منها ، ونظراً لعدم تقيدها بسبب صوتي كفتل
يفْعَل ، ولأن الاستعمال كثيراً ما يسمح بالحركتين (الضمة والكسرة) في عين المضارع
الواحد .

وذلك لأن الفعل الصحيح الذي على وزن (فَعَلَ) إن لم يكن عينه أو لامه حرفاً من
أحرف الحلق - لا يغلو إما أن يعرف مضارعه أو لا يعرف : فإن عرف فلا كلام فيه ،
وإن لم يعرف فهنا اختلف اللغويون في النطق به ، وأتينا أفضل في الاستعمال : أَلَمْ أم
الكسر ؟

أ - فقال بعضهم : « إذا عرف أن الماضي على وزن (فَعَلَ) بفتح العين ، ولا يعرف
المضارع فالوجه أن تجعل (يفعل) بالكسر ؛ لأنه أكثر ، والكسر أخف من الضمة .
وكذا قال أبو عمرو للطبرز حاكياً عن الفراء : إذا أشكل عليك يفعل أو يفعل فشب
على (يفعل) بالكسر ، فإنه الباب عندهم » (اللبلى : ٣٢) .

ب - وقال أبو عمر إسحق بن صالح الجرمي : « سمعت أبا عبيدة معمر بن المثنى يروى
عن أبي عمرو بن العلاء قال : سمعت الضم والكسر في عامة هذا الباب ، لكن ربما
اقتصصر فيه على أحد الوجهين ؛ إما على الضم كقولك يقتل ويخرج ، وإما على
الكسر فقط ، نحو : يضرب ويفيط » (اللبلى : ٣٦) .

ج - ونقل السيوطي في المزهر (٢ : ٣٩) أن بعض النحاة كالغراء وابن جني كانوا
يفضلون الكسر إذا لم يلزم الضم ، كدخل يدخل وقعد يقعد ، أو إذا لم يلزم الكسر ،
نحو : رجع يرجع ..

ولعل ذلك يرجع إلى أنهم اعتبروا (يفْعَل) خاصاً بـ (فَعَلَ) ففضلوا الكسر للتمييز .
على أن ابن جني يرى أن فعل يفْعَل في المتعدي أقيس من فعل يفْعَل ، كما أن فعل يفْعَل
في اللازم أقيس من فعل يفْعَل ؛ أي إنه يفضل الكسر في المتعدي ، ويفضل الضم في
اللازم . وفي ذلك يقول : « وأنا أرى أن (يفْعَل) فيما ماضيه فعل في غير المتعدي أقيس
من (يفْعَل) ، فضرِب يضرب إذا أقيس من قتل يقتل [وكلاهما متعدي] وقعد يقعد أقيس
من جلس يجلس [وكلاهما لازم] وذلك لأن (يفْعَل) إنما هي في الأصل لما لا يتعدى ،
نحو : كثر يكثر » (ابن جني ١ : ٣٧٩) .

د - وروى كثير من اللغويون عن أبي زيد الأنصاري أنه قال : « طفت في عليا قيس وتيم مدة طويلة أسأل عن هذا الباب صغيرم وكبيرم لأعرف ما كان فيه بالضم أولى ، وما كان فيه بالكسر أولى ، فلم أجد لذلك قياساً ، وإنما يتكلم به كل امرئ منهم على ما يستحسن ويستخف ، لا على غير ذلك » (السيوطي ١ : ٢٠٧-٢٠٨) .

هـ - وعن ابن درستويه في شرح الفصح قوله : « كل ما كان ماضيه على (فعلت) بفتح العين ، ولم يكن ثانية ولا ثالثة من حروف اللين ولا الخلق ، فإنه يجوز في مستقبله (يفعل) بضم العين ، و(يفعل) بكسرها ، كضرب يضرب وشكر يشكر . وليس أحدهما أولى به من الآخر ، ولا فيه عند العرب إلا الاستحسان والاستخفاف » (السيوطي ١ : ٢٠٧) .

و - ويرى ابن سيدة في المحصص أن هذين البابين كثيراً ما يتعاقبان ؛ فيأتي المضارع من (فعل) المفتوح العين على (يفعل) و (يفعل) . يقول : « فأما (فعل) فستقبله يحى على (يفعل) و (يفعل) ويكثران فيه ، حتى قال بعض النحويين (وهو أبو زيد كما ذكر الرضي ١ : ١١٧) : إنه ليس أحدهما أولى من الآخر ، وأنه ربما يكثر أحدهما في عادة ألفاظ الناس حتى يطرح الآخر ويقبح استعماله . قال أبو علي : هذان المثالان - يعني يفعل ويفعل - جاريان على السواء في الغلبة والكثرة . وقال أبو الحسن : يفعل أغلب عليه من يفعل . قال أبو علي : وذلك ظن ؛ إنما تؤم ذلك من أجل الخفة ، فحكم أن (يفعل) أكثر من (يفعل) ولا سبيل إلى حصر ذلك ؛ فيعلم أيها أكثر وأغلب ، غير أننا كلما استقرنا باب (فعل) الذي يمتقب عليه المثالان : (يفعل) و (يفعل) وجدنا الكسر فيه أفصح ، وذلك للخفة ، كقولنا : خفق الفؤاد يخفق ويخفق ، وحجل الغراب يحجل ويحجل ، وبرد الماء يبرد ويبرد ، وسقط الجندي يسقط ويسقطه وأشبه ذلك مما قد تقصاه متقنو اللغة ، كالأصمعي وأبي زيد وأبي عبيد وابن السكيت وأحمد بن يحيى . فهذا مذهب أبي علي في (يفعل) و(يفعل) » (ابن سيدة ١٤ : ١٢٣) .

ومن مجمل هذه الآراء والأقوال نستنتج ما يلي :

أن مضارع (فعل) الصحيح ، غير حلقى العين أو اللام ، إن كثر استعماله على

(يَفْعَل) أو (يَفْعُل) وشهر ، لم يميز فيه ما استعمل على غير ذلك ، نحو : ضَرَب يضرب وقتل يَقْتُل . فإن لم يكن مشهوراً جاز فيه الوجهان ، وإن كان الأفصح الكسر .

ويرى الطيب البكوش (ص ٩١) بناء على الدراسة الإحصائية لبعض المعاجم - أن الضم يفوق الكسر ؛ فقد ورد من (فَعَلَ يَفْعُل) بالضم (٨٠٢) فعلاً وثماناًة في حين ورد من (فَعَلَ يَفْعِل) بالكسر (٥١٦) ستة عشر فعلاً وخمسة . والاستعمال القرآني يدعم ذلك - كما يقول - فقد بلغ عدد الأفعال المستعملة في القرآن بالضم (١٠٢) فعلين ومائة ، في حين بلغ عدد الأفعال المستعملة فيه بالكسر (٨٨) ثمانية وثمانين فعلاً . ثم يقول : ولا شك أن المتعدي من هذه الأفعال يفوق اللازم وهو ما يجعلنا نشك في قيمة رأي ابن جني في هذه المسألة .

وقد سبقت الإشارة إلى رأي ابن جني (١ : ٣٧٩) ، وأنه كان يفضل الكسر إذا لم يلزم الضم ، وأن (فَعَلَ يَفْعُل) في اللازم عنده أقيس من (فَعَلَ يَفْعِل) . و (فَعَلَ يَفْعِل) في المتعدي أقيس من (فَعَلَ يَفْعُل) . فهو يفضل الضم في اللازم والكسر في المتعدي .

* وليس في كلام ابن جني ما ينصّ على تفوق الكسر على الضم ؛ لأن المسألة تحتاج إلى إحصاء ^(١) ، ولا سبيل إلى حصر ذلك ، فيعلم أيها أكثر وأغلب كما يقول أبو علي (ابن سيده ١٤ : ١٢٣) .

(١) لاشك أن المنهج الإحصائي ذو قيمة عالية كبيرة في كشف بعض خصائص النظام الصرفي العربي . وقد قام أحد العلماء المتأخرين (محمد بن عمر المشهور ببخري ت : ١٢٠هـ) بوضع كتاب . سماه : فتح الأفعال وحل الإشكال بشرح لامية الأفعال لابن مالك . وأخصى فيه الأفعال المجردة الواردة في مجسمي - الصحاح - و - القاموس - ووزعها على أبواب الفعل . مبيناً الشاذ منها وغير الشاذ . ومافيه أكثر من لغة . وقد تم نسخ هذا الكتاب . وطبع مرتين .

٤ - باب « فَعَلَ يَفْعُل » :

تتضمن الفعلية معنى الحركة ، والمجهود الجسمي أو العقلي ، فدلالة الفعل على الحركة أساس لقيام حدث ما ، أو وجود حدث ما . ولذلك كانت الحركية عنصراً من عناصر بناء الفعل ، وتنوع دلالاته تبعاً لتنوع حركته ، وعليها يقوم التحول الداخلي في الصيغة الفعلية ، فكما تغيرت الحركة تغيرت الصيغة ، وتغير معها معنى الفعل .

ولما كان (فَعَلَ) ليس فعلاً بالمعنى التام للكلمة ، وإنما جاء في كلامهم للهيئة التي يكون عليها الفاعل ، لا لشيء يفعله قصداً لغيره ، نحو : حَسَنَ بِحَسَنٍ ، وَقَبَّحَ يَقْبِحُ ، وَكَرَّمَ يَكْرُمُ ، وَأَدَّبَ يَأْدُبُ ، وَضَوَّلَ يَضُوِّلُ ، وَبَطَّوْ يَبْطِئُ ، فهو حَسَنٌ وقبيح وكريم وأديب وضئيل وبطيء . لزمت عينه حركة واحدة في المسامي والمضارع .

يقول ابن جني (١ : ٣٧٦) : « وأما موافقة حركة عينيه فلأنه ضرب قائم في الثلاثي برأسه ، ألا تراه غير متعدٍّ ألبته ، وأكثر باب (فَعَلَ وَفَعِلَ) متعدٍّ . فلما جاء هذا مخالفاً لهما - وهما أقوى وأكثر منه - خولف بينهما وبينه ، فوفق بين حركتي عينيه ، وخولف بين حركة عينيهما » .

فَعَلَ بَيْنَ الزُّرُومِ وَالتَّعْدِي :

وأفعال هذا الباب لازمة ، وقد اعترض ابن الحاجب على القائلين بأن (فَعَلَ) جاء متعدداً في حالتي التضمن والتحويل :

أ - اعترض على التضمن عند من قال : رَحَّبْتَكَ الدَّارَ ، أَي وَسَعْتَهُ ، عَلَى مَا ذَهَبَ إِلَيْهِ أَبُو عَلِيٍّ الْفَارَسِيُّ ، حِينَ قَالَ : إِنْ هَذَا يَجْعَلُ الْكَلِمَةَ الَّتِي عَلَى وَزْنِ (فَعَلَ) متعدية إذا كانت قابلة للتعدي بمعناها ، كقول علي بن أبي طالب : « إِنْ بَشَرًا قَدْ طَلَعَ الْبَيْنَ ، أَي بَلَغَ ، فَضَمَّنَهُ مَعْنَى الْبُلُوغِ » (الأشعوري ٣ : ٧٨٥) .

لكن ابن الحاجب يجعله شاذاً ، ويقول : « وشذ رحبتك الدار : أي : رحبت بك ، فكثر استعماله ، فحذفوا الباء اختصاراً ، فهو في الحقيقة غير متعد ، فإنك لو قلت : شُرِّفت بكذا : لا يكون متعدياً ، فشذوه من جهة استعماله على صورة المتعدي ، قال الخليل ، قال نصر بن سيار : أرحبكم الدخول في طاعة ابن الكرماني ، أي : أوسعكم ، فعمتها ، وهي شاذة . (الرضي ١ : ٧٥) .

ب - كما اعترض ابن الحاجب على فكرة التحويل عند سيبويه والكسائي وجمهور النحاة في باب « سُدُّته » وقال : إن سُدُّته ليس من باب (فَعَلَ) في الأصل ؛ لأنه لم يجرع في الصحيح (فَعَلَ) متعدياً في الأصل . ولا هو منقول إلى هذا الباب على رأي من قال : إن أصل سُدُّته : سَوَّدْتُهُ ، بفتح العين ، على وزن : فَعَّلْتُهُ ، وإن أصل يَفْعُهُ : يَتَفَعَّهُ ، بفتح العين ، على وزن فَعَّلْتُهُ ؛ لأنه لما علم أن العين منها تحذف لالتقاء الساكنين عند انتقالها ألفاً ، فلا يَمَيِّز الواوي عن اليائي حَوَّلُوا الواوي إلى (فَعَلَ) بضم العين ، أي سَوَّدْتُهُ إلى سَوَّدْتُهُ ، واليائي إلى (فَعِلَ) بكسر العين ، يَتَفَعَّهُ إلى يَتَفَعَّهُ . ثم نقلت حركة حرف الملة إلى الفاء ، فصارا إلى : سَوَّدْتُهُ وَيَتَفَعَّهُ ، ثم حذف حرف الملة لالتقاء الساكنين ، فصارا إلى : سُدُّته وبُعْته (الرضي ١ : ٧٨ - ٧٩) .

وقد رفض ابن الحاجب أن يكون الضم والكسر فيها للنقل من العين إلى الفاء لسببين : مخالفة الأصل لفظاً ومعنى ، أما لفظاً فظاهر ، وأما معنى فلاختلاف معاني الأبواب . وقال : « وأما باب (سُدُّته) فالصحيح أن الضم لبيان بنات الواو لا للنقل ، وكذلك باب (بُعْته) . وراعوا في باب (خِفْتُ) بيان البنية » . (الرضي ١ : ٧٤) . وهنا يرد ابن الحاجب على من اعترض بأن الحركة لو كانت لبيان بنات الواو لوجب الضم في «خِفْتُ» لأنه من الخوف . وذلك لأن الكسرة في (خِفْتُ) إنما هي لبيان البنية ، والدلالة على البنية أهم من بيان بنات الواو والياء ، لتعلق الأول بالمعنى ، والثاني باللفظ ؛ أي إن كسرة الفاء في نحو «خِفْتُ» وهيئة للدلالة على حركة العين ، ولم يمكن الدلالة على ذلك - أي على حركة العين - في نحو «قُلْتُ وبُعْتُ» لأن أصلها : قَوْلٌ وَيَتَعَّ ، بفتح الفاء والعين ، فالفتحة فيها لا يدل على حركة العين ، بخلاف خِفْتُ وهيئة : فإن كسرة الفاء فيها تدل على كسرة العين .

«فَعَلَ» بين الاعتلال والصحة :

ولم يجيء (من فَعَلَ) أجوف يائي إلا في كلمة واحدة ، وهي : « هَيَّوَ الرجل ، أي صار ذا هيئة . ولم تقلب الياء في الماضي ألفاً ؛ إذ لو قلبت لوجب إعلال المضارع بنقل حركتها إلى ما قبلها وقبلها وأوا ؛ لأن المضارع يتبع الماضي في الإعلال ، فكنت تقول : هَاءَ يَهْوُ . فيحصل الانتقال من الأخف إلى الأثقل » . (الرضي ١ : ٧٦) .

• ولو قلت في باب (زِدْتَ) فَعَلْتُ ، لقلت : زُدْتَ تزود ، كما أنك لو قلتها من (رميت) لكنت : رَمَيْتَ يرمو ، فنضم الزَّاي كما كسرت الحاء في (خِيفْتَ) وتقول (تزود) كما تقول (مَوْقِن) لأنها ساكنة قبلها ضمة « (سيبويه ٢ : ٣٦٠) ، يعني أن الضمة في (زِدْتَ) تدل على حركة العين ؛ لأن أصله (زَوَدَ) على وزن (فَعَلَ) كما أن الكسرة في (خِيفْتَ) تدل على حركة الواو في (خَوْفَ) فالدلالة هنا دلالة بنية ، لا دلالة حرف .

ونحو : طال زيد ، إن أردت به ضد قصر ، فإنه لا يكون إلا بالضم . « وأصله (طَوَّلَ) على وزن قَصَرَ ، فانقلبت الواو ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها . وتقول في المضارع يطول ، والأصل : يَطْوُلُ على وزن يقتل ، فتنتقل ضمة الواو إلى الطاء ، فتسكن الواو وقبلها ضمة ، فتثبت . وأعلوا المستقبل كما أعلوا الماضي ليجري الفعل على وثيرة واحدة » (اللبلى : ٥٢) .

و(طال) هذه التي بمعنى (قَصَرَ) لا تتعنى ، كما أن قَصَرَ كذلك ، فلا يجوز أن تقول : طُلُتْهُ ، كما لا تقول : قَصُرْتُهُ ، وذلك لأن وزن (فَعَلَ) لا يكون إلا لازماً . يقول سيبويه (٢ : ٣٥٩) : « ولا يكون طُلُتْهُ كما لا يكون فَعُلْتُه في شيء » .

« وأما قولهم : طاولني فطُلُتْهُ ، فعناه : كنت أطول منه ، من الطُول والطَوُّل جميعاً الذي هو الفضل ، فهو فَعُلْتُ بفتح العين ، محوَّلة من فَعُلْتُ إلى فَعُلْتُ ، مثل : قُلْتُ حَوَّلْتُ طَوَّلْتُ بفتح الواو إلى طَوَّلْتُ بضم الواو ، وأسقطوا فتحة الطاء ، ونقلوا إليها ضمة الواو .. ثم سقطت [الواو] لسكونها وسكون ما بعدها ، وبقيت الضمة في

الطاء تدل عليها « (اللبلى : ٥٤) قال الشاعر :

إن الفرزدق صخرة عـادِيـة طالت ، فليس تنالها الأوعالا ^(١)

يريد : طالت الأوعالا ، فنصب به الأوعال .

وتصح الواو ولا تحذف في نحو : وَنَمَ يَوْمَ ، وَوَضُوْ يَوْمَ ، وَوَجَّة يَوْمَ ، وَوَحَمَ يَوْمَ ، وَوُجَح يَوْمَ ؛ لأن مضارع (فَعَلَ) بالضم لا يجيء إلا على طريقة واحدة ، وهي يَفْعَل ، ولا يتغير عن وزنه ؛ لثلاثا يختلف الباب ، أي : أن يتغير أحد الفعلين ولا يتغير الآخر .

وكذلك لم يجيء من (فَعَلَ) الناقص اليائي إلا : يَهْو الرجل يَهْوُ ؛ بمعنى : يَهِي يَهِي ، أي صار جهياً ، وَهَو الرجل ، أي صار ذا نية ، لأنه من «النية» أي العقل . (الرضي ١ : ٧٦) .

وقد يجيء (فَعَلَ) على قلة في باب التعجب من الناقص اليائي ، ولا يتصرف كَيْثُم ويُس ، فلا يكون له مضارع ، وذلك نحو : قَضَو الرجل ، أي : ما أقضاه ، وَرَمَوْتُ اليَدَ ، أي : ما أرمأها .

ومن الناقص : سَرَو يَسْرُو ؛ بمعنى : كان صاحب مروءة وسخاء .

ولم يجيء المضاعف من هذا الباب إلا قليلاً ، لثقل الضمة والتضعيف .

« وحكى يونس: لُبِّيْتُ تَلْبَةً ، وَلُبِّيْتُ تَلْبَةً أَكْثَرُ » (الرضي ١ : ٧٧) ، ونقل السيوطي في المزهر (٢ : ٣٧) : « سَرَزْتُ تَسْرَ ، وَحَبَّبْتُ ، وَخَفَّفْتُ ، وَدَمَمْتُ تدم دمامة » .

(١) البيت من بحر الكامل ينظر للنصف لابن جني ١ : ٧٤٧ .

ومنه قول امرئ القيس :

فقلت اقتلوهما عنكم بمزاجيهما وحبُّها مقتولةٌ حين تقتل^(١).

هذا وقد ذكر بعض الباحثين^(٢) أن هذا الباب (قَتَلَ يَقْتُلُ) لم يرد منه في القرآن الكريم سوى فعلين ، هما : كَبَّرَ يَكْبُرُ . وَبَصَرَ يَبْصُرُ . والحق أن القرآن الكريم ورد فيه (قَتَلَ يَقْتُلُ) في كثير من الآيات ، وعلى سبيل المثال قوله تعالى :

- ﴿ .. وَحَسِّنْ أَوْلَئِكَ رَفِيقًا ﴾ (النساء : ٦٩) .
- ﴿ وَإِنْ كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ ﴾ (الأنعام : ٣٥) .
- ﴿ فَمَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمَفْلُحُونَ ﴾ (المؤمنون : ١٠٢) .
- ﴿ نَعَمْ إِنَّهُنَّ أُنثَى ، وَحَسُنْتَ مَرْتَفَقًا ﴾ (الكهف : ٣١) .
- ﴿ قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ .. ﴾ (طه : ٩٦) .
- ﴿ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ﴾ (التوبة : ١١٨) .
- ﴿ ضَمَقَتِ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ ﴾ (الحج : ٧٣) .
- ﴿ وَلَكِنْ بَغُضُّوا عَلَيْهِمُ الشُّقَّةَ ﴾ (التوبة : ٤٢) .
- ﴿ وَمَا يَعْزُبُ عَنْ رَبِّكَ مِنْ مِثْقَالِ ذَرَّةٍ ﴾ (يونس : ٦١) .

وذكر «تَهْرُق» في كتابه : فتح الأقفال وحل الإشكال (ص ١١ - ١٣) نحو مائة مثال صحيحة في هذا الباب ، منها : جَنَبَ ، وَصَلَبَ ، وَعَزَبَ الشيء ؛ أي خفى وقَشَبَ الثوب ، صار جديداً أبيض . وَلَزَبَ الطين ، وَنَجَبَ الرجل ، وَبَيْتَ الشيء ؟ أي خلص ، وَصَلَّتْ جبينه ، فهو صلت الجبين ؛ أي واضحه ، وَفَرَّتْ الماء ، أي عذب ، فهو فرات ، وَكَمَّتْ الفرس ، فهو كمت ؛ أي أحمر يميل إلى السواد ، وَخَبَثَ الشيء ، فهو خبيث ، وَبَهَجَ فهو بهيج ؛ أي حسن ، وَتَمَجَّ ساجة ؛ أي قبح ، وَصَبَحَ وجهه ، فهو صبيح ، أي حسن ، وَصَرَّحَ الشيء صراحة ، فهو صريح ، وَفَسَحَ المكان ؛ أي وسع ، فهو فسيح ، وَفَصَحَ الرجل ، فهو فصيح ، وَجَعَدَ الشعر ، وَجَلَدَ الرجل ، وَنَجَدَ فهو نجد ؛

(١) البيت من بحر الطويل - وأصل : حَبَّةٌ : حَبَّةٌ أَوْ حَبَّةٌ ، ثم نقل إلى حَبَّةٍ ، للمدح والتعجب .

(٢) ينظر : نور الدين (صمام) : أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب / طبع للؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع / بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٧٢

أي شجاع ، وَجَدَرَ بالأمر ، فهو جدير به ، وَخَطَرَ قدره ، أي ارتفع ، وَكَبَّرَ ؛ أي عظم
 فهو كبير وَكَبَّار ، وَكُنَّا صَفَرَ فهو صغير ، وَنَزَرَ الشيء نَزْراً ، أي قَلَّ ، فهو نَزِر ، وَكَثَّرَ
 الشيء كَثْرَةً وَكَثْرَاناً ، فهو كَثِير ، وَيُؤَسَّ بَأْساً ، فهو بَئْس ؛ أي : شديد شجاع ، وَنَفَسَ
 فهو نَفِيس ؛ أي مرغوب فيه ، وَفَحَّشَ فُحْشاً فهو فاحش ، وَرَخَّصَ السَّعْرَ رَخْصاً فهو
 رخيص ، ضِدَّ غَلا ، وَرَخَّصَ الشيء رَخَاصَةً فهو رَخِص ؛ أي ناعم ، وَخَفَّضَ عَيْشَهُ خَفْضاً
 فهو خَفِض ، وَضَنَكَ الشيء فهو ضَنَنُكَ ، وَوَشَكَ الأمرُ : قَرِيبٌ ، وَيَسَّلَ بِسَالَةٍ فهو بَاسِل ؛
 أي شجاع ، وَطَقَلَ فهو طِيقَل ؛ أي رَخِص ناعم ، وَخَلَّمَ حِلْماً ، وَفَحَّمَ الشَّعْرَ فهو فَاحِم ،
 وَقَدَّمَ الشيء قَدَمًا ، وَخَصَّنَ فهو حصين : امتنع ، والمرأة : عَفَّتْ ، فهي حِصَان ، وَزَفَّةٌ
 عيشه فَرَاهَةٌ وفراحية ورَفْهَنِيَّة ، وهي الحَصْب والسَّعة ، وَفَرَّةٌ فَرَاهَةٌ وفراحية فهو فاره ؛
 أي حاذق ، وَبَنَّةٌ نَبَاهَةٌ ، فهو نابِه ونبيه .. إلى آخر هذه الأفعال التي ذكرها « مجرق » .

وخلص من هذا إلى : —

أ - أن (فَعَلَ) لم يرد يائي العين ، ولا يائي اللام ، ولا مضاعفاً إلا قليلاً ، في حين
 أن غيره من الثلاثي قد تكون عينه أو لامه ياء ، كباع ورمى وهاب وقوى .
 ب - وأن هذا الفعل لا يكون إلا لازماً ؛ لأن معنى الفعلية فيه ناقص ، لعدم تنوع
 حركته ، كما أسلفنا .

والمتبع للأمثلة التي أوردتها « مجرق » في كتابه ، يلحظ أنه يربط دائماً بين الصيغة
 والدلالة ، كما في قوله (ص ١٢) : وَطَمَعَ طِمَاعِيَّةً فهو طَمِيع كَكَيْف ، أي كثير الطمع .
 وَأَمَّا طَمِيعٌ في كذا فبالكسر ... وَوَسَّعَ وَسَاعَةً وَوَسَّعَةً فهو واسع . وَأَمَّا وَسِيعٌ فبالكسر ،
 وكما رأينا عند سيبويه في (طالع) ضَدَّ (قَسَرَ) .

فـ (فَعَلَ) من أفعال اللزوم الخاصة بالطبائع وما جَبَلَ عليه الإنسان ، وأن ربط هذه
 الصيغة بالصفات اللازمة يمنحها صفة الثبات والاستقرار اللغوي . هذا علاوة على ما فيها
 من معنى الانضمام . وقد اختيرت حركة الضم لهذا الباب ، وهي لا تحصل إلا بانضمام
 إحدى الشفتين إلى الأخرى ؛ رعاية للناسبة بين اللفظ والمعنى .

٥ - باب « فَعَلَ » :

هذا الباب ليس له إلا مضارع واحد (يَفْعَل) بالفتح ، فتى عرف الماضي (فَعِلَ)

عرف المضارع . وهو يأتي للتعبير عن حالة وقتية في الغالب ، أو فعل يقع في مستوى الحواس (طمِعَ ، سَمِعَ) أو الذهن (حَسِبَ ، فَهَمَ ، عَلِمَ) ، أو الجسم (رَكِبَ ، شَرِبَ) أو العواطف (غَضِبَ ، فَرِحَ ، خَزِنَ) وكثيراً ما يكون موقف الفاعل فيها سلبياً ، يتلقى الفعل بدون إرادة (تَبِعَ ، خَبِرَ ، رَجَعَ ، مَرَضَ) (البكوش : ٩٧) فالتمييز في هذا الباب يحصل إذن بفضل المعنى ، كما رأينا في باب (فَعَلَ) .

« فَعِلَ » بين اللزوم والتعدي :

وأفعال هذا الباب تأتي لازمة ومتعدية . ومن أمثلة اللازم علاوة على ما تقدم : بَرَّتَ ذِمَّتَهُ تَبَرُّاً ، وَخَطِيئٌ يَخْطَأُ ، وَطَفِئَتِ النَّارُ تَطْفِئاً ، وَطَمِعٌ يَظْمَأُ ، وَتَمِعَ يَتَمَعُ ، وَزَهَبَ يَرْهَبُ ، وَزَغَبَ يَرْغَبُ ، وَسَغَبَ يَسْغَبُ ، وَطَرِبَ يَطْرِبُ ، وَعَجِبَ يَعْجَبُ ، وَلَجِبَ الْقَوْمُ : ارْتَفَعَتْ أَصْوَاتُهُمْ ، وَلَزِيْبٌ بِهِ : أَي لَصِقَ ، وَنَشِبَ فِيهِ ، وَنَمِتَ بِهِ ، وَخَبِنْتُ فِي بَيْنِهِ ، وَدَمِثَ الْمَكَانُ : سَهْلٌ ، وَأَرَجَ الطَّيْبُ : تَوَفَّجَ ، وَخَرَجَ : أَثْمٌ ، وَصَدْرُهُ : ضَاقَ ، وَنَضِجَ اللَّحْمُ نَضِجاً ، وَالثَّمَرَةُ : أَدْرَكَتْ ، وَجَهَدَ عَيْشَهُ جَهْداً : نَكِدَ وَضَاقَ ، وَسَمِعَ سَعَادَةً ، فَهُوَ سَعِيدٌ ، وَصَعِدَ فِي السَّلَمِ صَعُوداً . وَلَمْ يَسْمَعْ صَعِدَ فِي الْجَبَلِ ، بَلْ صَعِدَ فِيهِ تَصْعِيداً ، وَعَهْدَ إِلَيْهِ عَهْداً ، وَسَهَدَ سَهْداً وَسَهَاداً ، وَخَصِرَ صَدْرُهُ : ضَاقَ ، وَلِسَانُهُ : غَمِيْنٌ فَلَمْ يَنْطِقْ ، وَسَخِرَ مِنْهُ وَبِهِ ، وَسَكَّرَ سَكْراً ، وَسَهَرَ سَهْراً ، وَشَكَّرْتَ النَّاسَ فَمَيَّ شُكْراً : أَي اِمْتَلَأَتْ ضَرْعُهَا ، وَظَفَرَ بِهِ : أَدْرَكَهُ .

ومن أمثلة المتعدي : صَحِبَ ، وَحَمَدَ ، وَزَرَدَ اللَّقْمَةَ : أَي بَلَمَهَا ، وَشَهَدَ ، وَلَيْسَ وَحَفِظَ ، وَوَبَّحَ ، وَغَنِمَ ، وَضَمِنَ ، وَبَقِنَ ، وَفَقِهَ فَقْهاً فَهُوَ فُقِيهٌ ، وَكَرِهَ كَرَاهَةً ..

ولزوم (فَعِلَ) المكسور أكثر من تمديده ؛ ولذا غلب وضعه للعلل والأحزان وأضدادها وللنعمات اللازمة ، وللأعراض والألوان والعيوب والخلل وكبر الأعضاء ، نحو : حَرِبَ حَرْباً ، وَغَطِبَ غَطْباً ، وَغَرَجَ عَرَجاً فَهُوَ أَعْرَجٌ ؛ إِذَا كَانَ ذَلِكَ خَلْفَةً . وَخَفِرَتْ الْجَارِيَةُ فِيهِ خَفِيراً ؛ أَي شَدِيدَةَ الْحَيَاءِ . وَشَتَرَ فَهُوَ أَشْتَرُ ؛ إِذَا كَانَ جَفَنَ عَيْنَيْهِ مُتَعَلِّقاً أَوْ شَفَتَهُ الْعُلْيَا مَشْقُوقَةً . وَصَمَرَ خَدَّهُ صَمْراً ، وَهُوَ اعْوِجَاجٌ فِي الْوَجْهِ ، وَغَجَرَ الشَّيْءُ : فَهُوَ أَعْجَرُ ؛ إِذَا غَلِظَ . وَخَرَسَ لِسَانُهُ فَهُوَ أَخْرَسٌ . وَشَوَّشَ فَهُوَ أَشْوَسٌ ، يَنْظُرُ بِمُؤَخَّرِ عَيْنَيْهِ

تَكْبَرُ ، وقَطِيسٌ أَنفَهُ فهو أَفطس ؛ إذا انفرشت قصبته . وطَرِيشٌ فهو أَطَرِشٌ وَعَمِيشٌ فهو أَمِيشٌ ، وهو ضعيف البصر مع سيلان الدمعة غالباً . وَتَمِيشٌ وجهه فهو تَمِيشٌ ، وهو تقط سوداء ويبيض فيه تخالف لونه . وَبَرِصٌ بَرِصاً ، وَرَمِصٌ رَمِصاً ، وهو وسخ أبيض يجتمع في الموق ، وَعَمِصَتْ : سال رمصها ، ومغصت بطنه ، وَرَمِصٌ رَمِصاً ، وخَبِطَ البعير خَبِطاً ، انتفخت بطنه مع احتباس الخارج ، وَصَلَعَ صَلماً فهو أَصلع ، وقَرَعَ رأسه فهو أَقرع ، وَلَثَغَ لسانه فهو أَلثغ ، وَتَلَفَ تَلَفاً ، وَذَلَفَ المريض ذَلَفاً ؛ لازمه المرض وذَلَفَ أَنفَهُ ذَلَفاً ؛ صَغُرَ ، فهو أَذلف وهي ذلفاء ، وَتَفَفَ البعير تَفَفاً ؛ كثر نَفَفُهُ لدود يخرج من أَنفِهِ . وَجَبَنَ وَجَبَنٌ ؛ فَرِحَ . وَخَبِلَ ؛ ذَهَبَ . وَعَلِمَ عَلَمةً ؛ اشتدت شهوته . وَهَرِمَ هَرَمًا ، وَجِبَنَ جبناً ؛ عظمت بطنه لداء يسمي الجبن . وَبَرَحَتْ عينه بَرَحاً ، وهي أن يكون بياضها عذفاً بسوادها ، وَدَعَجَ دَعَجاً وَدُعْجَةً ، وهو شدة سواد العين مع سعتها . وَسَوَدَ سَوَاداً ، فهو أَسود ، وَخَمِرَ خَمَرَةً ، وَخَصِرَ الزرع وغيره فهو أَخضر ، وَصَفِرَ صَفَرَةً ، فهو أَصفر ، وَغَفَرَ الظبي غَفَرَةً فهو أَغفر ، وهي خَمرة تملو بياضه ، وَغَبَرَ لونه فهو أَغبر ، وَسَحِمَ سَحْمَةً فهو أَسحم ؛ أَسود ، ومثله : سَخِمَ بالسحاء المعجمة ، وَظَلِمَ الليل ظُلْمةً ، وَغَنِمَ ، وَفَتِمَ ، وَذَجَنَ اليوم ذُجْنةً ؛ أَطبق على غيبه ، وَذَكِنَ فهو أَدكن ؛ لون أحمر يضرب إلى السواد ..

ولدلالة هذا الباب على « النعوت اللازمة » قد يشارك (فَعَلَّ) المضموم في فعل واحد بمعنى واحد ، فيكون في ماضي ذلك الفعل لفتان : فَعَلَّ بِالضَم ، وَفَعَلَ بالكسر ؛ لاشتراكهما في الدلالة على النعوت اللازمة ، وذلك نحو : نَهَى اللحم وَنَهَوُ فهو نَهْيٌ لم يَنْضَجْ ، وَوَبَّتَ الأرضَ وَوَبَّوَتْ أَصاها الوَبْأُ ؛ بالقصر محرراً مهموزاً ، وقد يمدُّ ، وهو الطاعون . وَفَتَى الشيءَ وَفَتَوُ فهو فَتْيٌ ؛ أي بلا مشقة ، وَرَجَبَ المكانَ وَرَجَبَ ؛ اتسع . وَرَطَبَ الشيءَ وَرَطَبَ فهو رَطْبٌ ، ضد اليابس .. وَشَبَّ لونه وَشَبَّ فهو أَشهب ، والشبهة بياض يخالطه سواد (بحرق : ١٨) ومنه : تَجَسَّ وَتَجَسَّ نجاسة ، ضد الطهارة ، وَنَجَسَ وَنَجَسَ ، ضد سَعِدَ . وَخَرِفَ الشيخ وَخَرَفَ ؛ فسد عقله . وَعَجِفَ وَعَجَفَ فهو أَعجف ؛ هزيل . وَفَشِفَ وَفَشَفَ قشافة ، وهي رائحة الهيئة وسوء الحال . وَنَجِفَ جسمه وَنَجَفَ ؛ دَقَّ . وَسَقِمَ وَسَقَمَ ؛ مَرَضَ ، وَفَقِهَ وَفَقِهَ فهو فقيه ، وَسَفِهَ وَسَفِهَ فهو سفیه ..

٦ - أما مجيء فَعِلَ يَفْعِلُ من هذا الباب ، فهو من باب التشبيه بفَعَلْ يَفْعَلُ « فَنَمَ يَنْمِي في هذا محمول على كَرَمَ يَكْرُمُ (ابن جني : ٢٧٩) . وقد جاء الكسر وجوباً

في مضارع : وَبِقَ وَوَيْقَ وَوُفِقَ وَوَلِيَ وَوَرَعَ وَوَرِمَ وَوَرَى الْمَخَ وَوَعِمَ . وبكسرهما جوازاً مع الفتح في مضارع : حَسِبَ وَنَمَ وَيَسَّ وَوَعَزَ وَوَجَرَ وَوَلَّهَ وَوَزَعَ وَوَعِنَ وَوَيْقَ وَوُلِّغَ وَوَصِبَ (السيوطي ٢ : ٣٧) .

ويعدّ هذا الباب (فَعَلَ يَفْعُلُ) الصورة الشاذة لباب (فَعِلَ يَفْعَلُ) ؛ لذا فهو مقصور على السماع ، وليس باباً مستقلاً كما يعدّه الصرفيون .

ثانياً : أبواب الفعل من حيث الدلالة :-

أ - دلالة الصيغة :

توصلنا في النقطة السابقة إلى بعض المعايير العامة لأبواب الفعل الثلاثي ، وهي :-

١ - أن الأصل في مضارع (فَعَلَ) إذا لم يعرف أو يشتهر أن يجيء بالضم (يَفْعُلُ) أو بالكسر (يَفْعِلُ) إلا إذا كان صحيحاً حلقياً العين أو اللام ، فيغلب عليه (يَفْعَلُ) .
أما إذا عرف واشتهر فلا يتمدّى ما أتت فيه الرواية ؛ كسراً ، نحو : ضرب يضرب ، أو ضاً ، نحو : قتل يقتل . وحِفْظ المشهور - كما يقول اللبلى (ص ٢١) - ليس لكل إنسان ؛ فلا يأتي من لم يدرس الكتب ، ولا اعتنى بالمحفوظ ، فيقول : قد عدمت السماع ، فيختار في اللفظة يَفْعِلُ أو يَفْعُلُ . ليس له ذلك .

٢ - وأن (فَعَلَ) مضارعه يلزم حالة واحدة (يَفْعُلُ) ولنا يجوز بناؤه من (فَعَلَ) أيّاً ما كان ؛ لأن مضارعه لا يختلف « ألا تراك كيف تحذف فاء (وَعَدَ) في (يَعِدُ) ؛ لوقوعها بين ياء وكسرة ؟ وأنت مع ذلك تصحح نحو : وَضَوُ وَوَطَّوُ ، إذا قلت : يُوَضُّو وَيُوطَّوُ ، وإن وقعت الواو بين ياء وضمة ؟ ومعلوم أن الضمة أثقل من الكسرة ؟ لكنه لما كان مضارع (فَعَلَ) لا يجيء مختلفاً لم يحذفوا فاء وَضَوُ وَوَطَّوُ ، ولا وَضَعَ ؛ لثلاث مختلف باب ليس من عادته أن يجيء مختلفاً » (ابن جني ١ : ٣٧٨) .

ومن هنا لا يسمى باب (قَمَلَ) فعلاً بالمعنى الصحيح للفعل ؛ لأن فيه انسلخاً عن الحدث وإتصافاً بما يشبه الطبع والسجية ، فهو أدخل في باب التعجب والمدح والذم منه في باب الأفعال والأحداث .

يقول سيبويه (٢ : ٢٥٧) : « أما (قَمَلَ) فلا تتغير حركته في المضارع لأنه لا يدل على قيام الفاعل بالفعل ، وإنما يدل على الاتصاف . فالضمة تميزه عن بقية الأفعال ، وتجعله ضعيف التصرف ثقيله . ولعلّ هذا ما يفسر ميل بعض العرب إلى نطقه (قَمَلَ) بإسقاط ضمة الميم » .

٣ - وأما (قَمَلَ) فليس له إلا مضارع واحد (يَقْمَلُ) فحق عرف الماضي عرف المضارع . وما جاء منه على (قَمَلَ يَقْمَلُ) فلا يمدو أقلاماً معدودة ، أكثرها من باب المثال ، وقد تقدم ذكرها .

تبقى هذه النقطة المهمة ، وهي :

هل يمكن أن نضيف إلى هذه المعايير معياراً آخر ؛ لضبط عين الفعل ، هو معيار المعنى ؟

نحن في اللغة العربية نفتح المعجم مرتين ؛ مرة لضبط عين الفعل ، وأخرى لفهم المعنى . في حين أن الآخرين يفتحونه مرة واحدة ؛ فالعربون - مثلاً - يفتحون المعجم لفهم معنى الكلمات .

من هنا كان الوصول إلى شكل ثابت لعين الفعل عن طريق الدلالة يعدّ من القضايا اللغوية الملحة . ولقد لاحظنا عند عرض النقطة الأولى الخاصة بصيغ أبواب الفعل أن جانب المعنى له دخل كبير في ضبط عين المضارع ، كما رأينا عند الكلام على صيغة (قَمَلَ) ، وصيغة (قَمَلَ) ؛ فالأولى تدل على الطبع والسجية ، والثانية تدل على فعل يقع في مستوى الحواس أو الذهن أو الجسم أو العواطف ... إلخ .

« وكثيراً ما تستعمل العربية هذا التنوع الحركي في عين الفعل لغايات تمييزية ، وإحداث فروق معنوية متفاوتة الأهمية ، مثل : نَقَرَ يَنْقُرُ : تجنب الشيء أو كرهه ، وَيَنْقُرُ = نزل مع الناس من عرفات .

لكن هذه الطاقة التمييزية الهامة ، لا يمكن للغة أن تسرف في استغلالها ، لاعتمادها الإفراط في الدقة ، وهو ما يستلزم مجهوداً عظيماً في مستوى الناكرة ، لذلك كانت جلّ الأفعال المزدوجة الحركة في المضارع خالية من التمييز المعنوي ، مثل شتم _ .
ولذلك نلاحظ أن العربية تطوّرت نحو إلغاء هذه الفويرقات في مستوى الاستعمال بحكم قانون الاقتصاد اللغوي . إلا أن هذا التمييز بقي حياً إذا كان قائماً على مقابلة تامة بين الماضي والمضارع ، مثل :

هُوَى يَهُوَى = سقط

هَوَى يَهْوَى : أحبّ

رَوَى يَرْوَى : حكى

رَوَى يَرْوَى = أطفأ العطش « (البكوش : ٩٥ - ٩٦) .

والمتتبع لمواد المعجم يلحظ هذا الربط واضحاً بين دلالة الفعل وصيفته . وعلى سبيل المثال :

يقال : قَمَّ الأمر يَقُمُّ فقامة وفقوماً : بمعنى استفحل شرّه .

وَقَمَّ الرجل يَقُمُّ قَمّاً وَقَمّاً : طال أحد فكاهه وقصر الآخر .

وَقَمَّ الإناء : امتلأ .

ويقال : بَرَّ حَجَّه يَبْرُ بَرّاً : قَبِلَ .

وَبَرَّ والديه يَبْرُ بَرّاً : توسّع في الإحسان إليهما ووصلهما .

وَبَرَّ فلاناً يَبْرُ بَرّاً : قهره بفعل أو قول .

وإذا حاولنا أن نعدّد المعاني التي تفيدها الأفعال في أبوابها المختلفة ، وذلك من خلال الأمثلة التي عرضها سيبويه ، ومن خلال كتب اللغة الأخرى ، كالحصائص لابن جني ، والخصص لابن سيده ، وشرح الشافية للرضي ، والمزهر للسيوطي .. وجدنا كثيراً من هذه المعاني مشتركة بين أكثر من باب ، وبعضها يختص بباب معين ، كما يتضح من العرض الآتي :-

١ - الباب الأول : قَمَلَ يَفْعَلُ ، بفتح العين في الماضي وضمها في المضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

١ - الطلب ، نحو : طلب يطلب ، نشد ينشد ، غزا يغزو .

- ٢ - المدود ، نحو : قعد يقعد ، ثبت يثبت .
 ٣ - الاعتداء ، نحو : قتل يقتل ، ساء يسوء .
 ٤ - الحركة والسير والاضطراب ، نحو : جال يجول ، ثار يثور ، رقص يرقص ،
 عدا يعدو .
 ٥ - الصوت ، نحو : صات يصوت ، جلب يجلب ^(١) ، دق يدق .
 ٦ - التحصيل والرفعة ، نحو : علا يعلو ، ساد يسود ، فاق يفوق .
 ٧ - الجوع والعطش ، نحو : جاع يجوع ، ناع ينوع ، صام يصوم .
 ٨ - الجبن ، نحو : جبن يجبن ^(٢) .
 ٩ - الدنو أو الابتعاد ، نحو : دنا يدنو ، بدا يبدا ، هرب يهرب ، غرب يغرب .
 ١٠ - الحسن ، نحو : نضر ينضر .
 ١١ - الأخذ والمطاء ، نحو : رشا يرشو ، حبا يحبو ، سطا يسطو ، أخذ يأخذ ، رذ
 يَرذ .
 ١٢ - العمل ، نحو : كتب يكتب ، رسم يرسم ^(٣) ، طبخ يطبخ .
 ١٣ - الأكل ، نحو : أكل يأكل ، مضغ يمضغ .
 ١٤ - الانتهاء ، نحو : قرغ يقرغ ، برأ يبرأ .

٢ - الباب الثاني : فَعَلَ يَفْعِلُ ، بفتح العين في الماضي ، وكسرهما في المضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

- ١ - الطلب أو الأخذ ، نحو : صاد يصيد ، حلب يحلب ^(٤) .

- (١) هنا الفعل مأخوذ من الجلبة ، وهي الأصواب الشديدة المختلطة . أما جلب يجلب ، بفتح العين في الماضي وكسرهما
 في المضارع فن الجلب ، وهو إحضار السلامة أو غيرها .
 (٢) مر بنا الفعل : جبن يجبن ، من باب (فعل يفعل) ، ومعناه : داه في البطن . أما جبن يجبن ، فمعناه : تيب
 الإقدام على ما لا ينبغي أن يُغافل ، ومثله : جبن يجبن .
 (٣) يقال : رسم يرسم رسماً ورتناً ، حسن مشي ، ورسم على أرض أو على الورق : خط . رسم الكتاب : كتبه .
 ورسمت الناقة ترسم رسماً ، إذا عدت عدواً فوق الذميل ، وهو السير السريع اللين .
 (٤) الفعل : حلب جاء ثلثي العين : يقال : حلب الشاة ونحوها يَحْلَبُ حَلْباً : استخرج ما في ضرعها من لبن .
 وجاء : حلب القوم يحلبون حَلْباً وحلوا : اجتمعوا من كل وجه ، وحلب الدنفر أشرطه : جرب أموره خيراً
 وشراً ، فهو حالب ، وجمعه : حلبة ، وهو حلوب ، وجمعه : حلب .

- ٢ - الهدوء أو الثبات ، نحو : حَسِبَ يَحْسِبُ ، حَزَمَ يَحْزِمُ ^(١) رَمَى يَرْمِي .
- ٣ - السير ، نحو : مشى يمشي ، سار يسير ، جرى يجري ، خَبَّ يَخْبَبُ .
- ٤ - الهجيء أو المضيء ، نحو : جاء يجيء ، رجع يرجع ، مضى يمضي .
- ٥ - النفور ، نحو : نفر ينفر ، أُنْفَى يَأْنَفِي ، حاد يحيد .
- ٦ - الصوت ، نحو : صاح يصيح ، ضَجَّ يَضْجُجُ .
- ٧ - العطش ، نحو : هام يهيم .
- ٨ - الاضطراب أو الحركة ، نحو : هاج يهيج ، غل يغلي ، وثب يشب .
- ٩ - القلع ، نحو : كسر يكسر ، نَزَعَ يَنْزَعُ .
- ١٠ - الصفات اللازمة ، نحو : ذَلَّ يَذِلُّ ، عَفَّ يَعْفُ ، خَفَّ يَخْفُفُ .

٣ - الباب الثالث : قَعَلَ يَفْعَلُ ، بفتح العين في الماضي والمضارع ، ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

- ١ - الخوف والذعر ، نحو : سَعِيَ يَسْتَعِجُ ^(٢) .
- ٢ - المنع والإبعاد ، نحو : منع يَمْنَعُ .
- ٣ - الإيذاء أو الاعتداء ، نحو : سَلَخَ يَسْلُخُ ، غَضَّ يَغْضُضُ ، دَبَحَ يَذْبَحُ ، شَفَّرَ يَشْفُرُ ، قَهَرَ يَقْهَرُ .
- ٤ - الصوت ، نحو : نَبَحَ يَنْبَحُ ، نَهَقَ يَنْهَقُ ، صَهَلَ يَصْهَلُ .
- ٥ - القطع أو الفتح ، نحو : قطع يقطع ، فتح يفتح ، قَلَعَ يَقْلَعُ ، فَفَّرَ يَفْفَرُ .
- ٦ - العطاء ، نحو : وهب يهب ، منح يُمْنَحُ ، نَحَلَ يَنْحَلُ .
- ٧ - الحفظ والادخار ، نحو : دَخَرَ يَدْخُرُ ، خَبَأَ يَخْبِئُ ، جَبَى يَجْبِي ^(٣) .
- ٨ - الذهاب والابتعاد ، نحو : ذهب يذهب ، بعث يبعث ، شَأَى يَشْأَى ، رَمَحَ يَرْمَحُ .

(١) حَزَمَ فَلَانًا الشَّيْءَ يَحْزِمُ حَزْمًا : منعه إياه . وَحَزَمَ الشَّيْءَ يَحْزِمُ حَزْمًا : لمتعه .

(٢) سَعِيَ يَسْتَعِجُ ، من سَعَى الذَّهَبُ النِّعَمَ : إذا فرسها فأكلها ، وسَعِيَ فَلَانًا : ذعره . ويقال : سَعَى القَوْمُ : كَلِمَ سبعة .

(٣) جَبَى الحَرَاجَ والمَاءَ والحَوْضَ يَجْبِيهِ وَيَجْبِيهِ : جمعه . وَجَبَى يَجْبِيهِ مَا جَاءَ نَادِرًا ، مِثْلُ : أَبَى يَأْبَى ، وذلك أَنَّهُمْ شَبَّهُوا الْأَلْفَ فِي آخِرِهِ بِالْمُهْمَزَةِ فِي : قَرَأَ يَقْرَأُ ، وَهَذَا جَدًّا . ويقال : جَبَا الحَرَاجَ والمَاءَ يَجْبُو جَبْوًا وَجَبَاوَةً : بمعنى : جمعه ، ومثله جَبَى يَجْبِي جَبْيًا وَجَبَاوَةً .

١ - الكره والامتناع ، نحو : أبى يأبى ، بدأ يبئأ ، جتد يجتد .

٤ - الباب الرابع :فَعِلَ يَقْعَلُ ، بكسر العين في الماضي وفتحها في المضارع ، ويأتي من هنا الباب الأفعال الدالة على :

- ١ - الداء والملة ، نحو : وجع يؤجّع ، حبط يحبّط ، غمى يغمى .
- ٢ - الخوف والذعر ، نحو : وَجَل يؤجَل ، فزع يفزع ، خاف يخاف ، خشي يخشى .
- ٣ - الحزن والغمّ ، نحو : كَبَل يكبَل ، قلق يقلق ، حزن يحزن ، ندم يندم .
- ٤ - العيب ، نحو : عَوَر يعوّر ، حَق يحقّق .
- ٥ - ترك الشيء ، نحو : زهد يزهد ، سيئ يسأم .
- ٦ - التعلّق بالشيء ، نحو : هَوَى يهوى ، رغب يرغب ، شهى يشهى .
- ٧ - الحركة والاضطراب ، نحو : نشط ينشط ، أربج ياربج ، هوج يهوج ، نزع ينزع .
- ٨ - السهولة أو التعذر ، نحو : سلس يسلس ، شكس يشكس .
- ٩ - الفرح ، نحو : فرح يفرح ، طرب يطرب ، ضحك يضحك ، بطر يبطر .
- ١٠ - الجوع أو العطش ، نحو : رَوَى يروى ، ملأ يملأ^(١) ، يمل يمتل ، بطن يبطن .
- ١٢ - اللون ، نحو : حمر يحمر ، شهب يشهب ، صبيح يصدا .
- ١٣ - القوة أو الكبر ، نحو : قَوَى يقوى ، سمن يسمن ، كبر يكبر .
- ١٤ - الرفعة أو الضعة ، نحو : غَنَى يغنى ، شفى يشفى ، سعد يسعد ، بخل يبخل .
- ١٥ - الصفة الحميدة أو الحلية ، نحو : حَوَر يحوّر ، دعيج يدعج ، كحل يكحل .
- ١٦ - الجهول أو العلم ، نحو : جهل يجهل ، علم يعلم ، فهم يفهم .

(١) ملأ يملأ ثلثاً : امتلأ . لما ملأ في القوس يملأ ، فعناه : جذب اللوتر جذباً شديداً . وملأ الشيء : وضع فيه الماء أو غيره قدر ما يحس ، وملأت منه هني : أصببته منظره ، وهو يملأ العين حسناً .

١٧ - الحيرة أو الغضب ، نحو : هام بهام ، حار بحار ﴿١٧﴾ غَوِيَ يَقْوَى ، غضب
يفضب ، حرد يحترد .

٥ - الباب الخامس : فَعَلَ يَقْعَل ، بضم عين الماضي والمضارع . ويأتي من هذا الباب
الأفعال الدالة على :

- ١ - الحسن ، نحو : حسن يحسن ، ومم يؤمم ، جمل يجمل .
- ٢ - القبح ، نحو : قبح يقبح ، شقق يشقق .
- ٣ - الخصلة ، نحو : نظف ينظف ، صبح يصبح ، طهر يطهر .
- ٤ - الصغر أو الكبر ، نحو : صغر يصغر ، كبر يكبر ، كثر يكثر ، قدم يقدم .
- ٥ - الشدة أو الجراءة ، نحو : شجع يشجع ، جرؤ يجرؤ ، صعب يصعب .
- ٦ - اللين أو الضعف ، نحو : سهل يسهل ، ضعف يضعف ، جبن يجبن .
- ٧ - السرعة أو البطء ، نحو : بطؤ يبطؤ ، كس يكس ، سرع يسرع .
- ٨ - الرفعة أو الضعة ، نحو : شرف يشرف ، كرم يكرم ، لوم يلوم ، وضع يؤضع ،
سرق يسرق .
- ٩ - العقل ، نحو : ثقل يثقل ، حلم يحلم ، رذن يرذن ، نبه ينبه .
- ١٠ - الجهل ، نحو : حق يحقق ، خرق يخرق ، رفع يرفع .

٦ - الباب السادس : فَعَلَ يَقْعَل ، بكسر عين الماضي والمضارع ، وهو من الأبواب
الشاذة ، ولم يأت منه سوى أفعال معدودة ، مثل : حسب يحسب ، ونعم ينعم من
الصحيح ، . وَيَسَى يَيْسَى وَيَكْس يَكْسِيهِ مِنَ الْمَالَ الْيَسَائِي ... مَوْدِم يَرِم . وَوَمَقِ
يَيْق ، وَوَعَزَ يَغِر ، وَوَجِدَ يَجِد ، وَوَجَرَ يَجِر ، وَوَلَعَ يَلْغ ، وَوَزِعَ
يَزِع ، وَوَهِنَ يَهِن ، وَوَبَقَ يَبِق ، وَوَلَّهَ يَلْه ، وَوَهَلَ يَهَل مِنَ الْمَالَ الْوَاوِي .

(١) حار بحار أصله : حَبَرَ يَحْبِرُ ؛ من الحيرة ؛ قلبت الياء ألفاً في الماضي ؛ لتحركها وافتتاح ما قبلها ، وفي المضارع
قلبت حركة الياء إلى الساكن الصحيح قبلها ، فيقال : تحركت الياء بحسب الأصل ، وافتتح ما قبلها بحسب الآن
فقلبت ألفاً . كذلك : هام بهام ؛ أما حار يحور ، فمن الباب الأول (فَعَلَ يَقْعَل) وأصله : حَوَزَ يَحْوُزُ ، ومضاه :
رجع ، قال تعالى : ﴿ إِنَّهُ ظَنَّ أَنْ لَنْ يَحْوَِرَ ﴾ «الانشقاق : ١٤» وجاء من الباب الرابع : حَوَزَ يَحْوُزُ ، من الحَوَزِ
وهو شدة بياض العين مع شدة سوادها واتساع حلقها ، ومثله : الحَوَزِ المين .

وإنما بنوا هذه الأفعال على الكسر ليحصل فيها علّة حذف الواو فتسقط ، فتختف الكلمة .

وجاء : وَجَرَ صدره من الغضب ، وَوَجَرَ بمعناه ، يَجِرُ وَيَجِرُ ، وَيُوَجِّرُ وَيُوَجِّرُ أكثر .

وجاء وَبَعَ يَبِعُ على الأكثر ، وجاء يُوَرِّع وجاء وَلِيَ يَلِيه ، وَيُوَلِّيه أكثر ، (الرضى ١ : ١٢٥ - ١٣٦) ومثله : وَهَلَ يَهْل وَيُوَهِّل .

وجوّزوا تغيير بعض المكسور إلى الفتح لأجل حرف الحلق ، وذلك في حرفين [كلمتين] وَسَعَ يَسَعُ وَوَطِئَ يَطِئُ ، كما فعلوا ذلك في باب (فَعَلَ يَفْعِلُ) ففتحوا عين المضارع لأجل حرف الحلق في وَهَبَ يَهَبُ وَوَضَعَ يَضَعُ وَوَقَعَ يَقَعُ وَوَلَعَ يَلَعُ . وذلك بعد سقوط الواو . (الرضى ١ : ١٢٠ ، ١٣٥ ، ١٣٦) .

ونلاحظ من العرض السابق أن الأبواب الثلاثة الأولى (فَعَلَ يَفْعُلُ ، فَعَلَ يَفْعُلُ ، فَعَلَ يَفْعُلُ ، فَعَلَ يَفْعُلُ) تشترك في أكثر المعاني . وهذا يؤكد وجهة نظر الأقدمين بأن الأصل في عين مضارع (فَعَلَ) الضم أو الكسر ما لم يكن حلقى العين أو اللام ، وأن الوجهين (أي الضم والكسر) جائزان ما لم يشتهر أحدهما . وذلك يقودنا إلى القول بأن الاعتماد على الدلالة في تمييز هذه الأبواب يستلزم مجهوداً عظيماً في مستوى الناكرة . يقول الرضى (١ : ٧٠) :

« اعلم أن باب فَعَلَ لحفته لم يختص بمعنى من المعاني ، بل استعمل في جميعها ؛ لأن اللفظ إذا خفّ كثّر استعماله واتسع التصرف فيه » . وهذه الصعوبة في تمييز أحد الأبواب إنما تقتصر على الفعل الصحيح السالم ، أما الأفعال المعتلة فلا يحتاج مستخدم اللغة إلى كبير مشقة في ضبطها ؛ لأن الأفعال ذوات الواو يكون مضارعها مضموم العين ، مثل : ساء يسوء ، وطال يطول ، وساء يسوء وعفا يعفو . والأفعال ذوات الياء يكون مضارعها مكسور العين ، مثل : باع يبيع ، وسار يسير ، ورمى يرمي ، وقضى يقضي ، باستثناء الناقص حلقى العين ، والمثال حلقى اللام ، مثل : سعى يسعى ، ووضع يضع . وأما المضاعف فيقوم بالتعدي واللزوم بالتمييز بين الضم والكسر ، كما أسلفنا .

أما البابان : الرابع والخامس (قَعَلَ يَقْعَل ، قَمَلَ يَقْعَل) وإن كانا يشتركان في بعض المعاني ، وبخاصة في الأفعال اللازمة ، لكن يمكن التمييز بينهما بدلالة المعنى .

(ب) دلالة المشتق أو المصدر :

والتمييز بالمعنى لن يقتصر تأثيره على عين الفعل وحدها ، وإنما سيتعدى ذلك إلى بناء المشتقات أو المصادر . وقد مرّت بنا بعض الأمثلة التي توضح تأثير التمييز بالمعنى على المصدر وبعض المشتقات للمادة الفعلية الواحدة ، مثل :

— بَرَّ والديه يَبْرُّ بَرًّا	، توسّع في الإحسان إليهما .
وَبَرَّ فلاناً يَبْرُّ بَرًّا	، قهره بفعل أو قول .
— نَقَرَ يَنْقُرُ نَقْوراً	، تَجَنَّبَ الشيء أو كرهه .
وَنَقَرَ يَنْقُرُ نَقَاراً	، نزل مع الناس من عرفات .

ومن أمثلة ذلك أيضاً :

- بَسَلَ يَبْسُلُ بَسْولاً : عبس غضباً أو شجاعة ، فهو باسل وجمعه : بُسْل وبواسل ، وهو بسيل وجمعه : بسلاء .
- وبَسَلَ يَبْسُلُ بَسَالاً ، وبَسَالَةٌ : شجع عند الحرب .
- جَدَرَ الجدرى في البدن يَجْدُرُ جَدْرًا : برز .
- وجدر يَجْدُرُ جَدْرًا : أصابه الجدرى .
- وجدّر بكنا يَجْدُرُ جَدَارَةً : صار خليقاً به ، فهو جدير .
- حَزَمَ فلاناً الشيء يَحْزِمُ حَزْماً : منعه إياه .
- وحزّم الشيء يَحْزِمُ حَزْماً : امتنع .
- حَلَمَ يَحْلُمُ حُلْماً وحُلْماً : رأى في نومه رؤيا ، وحلم الصبى : أدرك ..
- وحليم البعير يَحْلُمُ حُلْماً : كثر عليه الحلم .

- وحَلَمَ يَحْلُمُ حِلْمًا : تَأَنَّى وسَكَنَ عندَ غَضَبٍ أو مَكْرِهِ ، وحَلَمَ : صَفَحَ وَعَقَلَ ..
- خَطَرَ فِي مَشْيِهِ يَخْطُرُ خَطَرًا وَخَطَرَانًا : اهْتَزَّ وَتَبَخَّرَ .
- وخطِرَ يَخْطُرُ خَطَرًا وَخَطُورًا وَخَطُورَةً : عَظُمَ وَارْتَفَعَ قَدْرُهُ ، فهو خطير .
- رَسَمَ يَرِثُمُ رَسْمًا وَرَسْمَانًا : حَسَنَ مَشْيَهُ ، وَرَسَمَ عَلَى الْأَرْضِ أو عَلَى الْوَرَقِ : خَطَّ ، وَرَسَمَ الْكِتَابَ : كَتَبَهُ .
- وَرَسَمَتِ النَّاقَةُ تَرِثِمُ رَسْمًا : عَنَتُ غَدَاً فوق الذَّمِيلِ ، يُقَالُ : ذَمَلُ الْبَعِيرِ يَذْمُلُ ذُمُولًا وَيَذْمِلُ وَيَذْمِلَانَا ؛ إِذَا سَارَ سَيْرًا سَرِيعًا لَيْتًا ، فهو ذامل ، وهي ذاملة .
- رَفَهُ يَرْفُهُ رَفْهًا وَرَفْهًا : أَصَابَ نِعْمَةً وَسَعَةً فِي الرِّزْقِ ، فهو رافه ، وهي رافهة . وَرَفَهُ يَرْفُهُ رَفَاهَةً وَرَفَاهِيَةً ، فهو رفيه .
- شَقَحَ الشَّيْءَ يَشْقَحُ شَقْحًا ، بِمَعْنَى : أَبْعَدَهُ .
- وَشَقَحَ يَشْقَحُ شَقْحًا وَشَقْحَةً ، بِمَعْنَى : كَانَ أَشْقَحَ .
- وَشَقَّحَ يَشْقَحُ شَقَاحَةً بِمَعْنَى : قَبَحَ .
- قَرِهَ يَفْرُهُ قَرْهًا : بَطَرَ وَأَشْرَ ، فهو قَرِهٌ .
- وَقَرِهَ يَفْرُهُ قِرَاهَةً وَقِرَاهَةً : جَلَّ وَحَسَنَ .
- فَصَحَهُ الصَّبْحُ يَفْصَحُ فَصْحًا : غَلِبَهُ ضَوْؤُهُ .
- وَفْصَحَ الرَّجُلُ يَفْصَحُ فَصَاحَةً : انْطَلَقَ لِسَانَهُ بِكَلَامٍ صَحِيحٍ وَاضِحٍ .
- لَزَبَ الشَّيْءُ يَلْزَبُ لَزُوبًا : ثَبَتَ ، فهو لازِبٌ .
- وَلَزِبَ الطَّيْنُ يَلْزَبُ لَزْبًا ،
- وَلَزَبَ الشَّيْءُ يَلْزَبُ لَزْبًا : دَخَلَ بَعْضُهُ فِي بَعْضٍ وَتَمَاسَكَ .
- نَزَرَ الشَّيْءُ يَنْزُرُ نَزْرًا : قَلَّ .
- وَنَزَرَ الشَّيْءُ يَنْزُرُ نِزَارَةً وَنِزْوَةً : قَلَّ .
- نَسَبَ الشَّيْءَ يَنْسُبُ نَسَبًا وَنَسَبَةً : وَصَفَهُ وَذَكَرَ نَسَبَهُ .
- وَنَسَبَ الشَّاعِرُ يَفْلَانَةُ يَنْسِبُ نَسِيبًا وَمُنَسِيبًا : عَرَضَ بِهَوَاهَا وَحُبِّهَا .

ففي الأمثلة السابقة رأينا اختلاف المصدر باختلاف معنى الفعل وتبعه اختلاف الباب غالباً .

(ج) دلالة متعلق الفعل :

ويدخل في دلالة الفعل على الباب متعلقاته من مفعول وظرف وجار ومجرور ، كما مرّ في بعض الأمثلة . وفي القرآن الكريم :

— ورد الفعل (صدّ) متعدياً بـ «عن» من الباب الأول (فعل يُفعل) في قوله تعالى : ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُم تَعَالَوْا إِلَى مَا أَنزَلَ اللَّهُ وَإِلَى الرَّسُولِ رَأَيْتُ الْمُنَافِقِينَ يَصُدُّونَ عَنْكَ صُدُودًا ﴾ «سورة النساء : ٦١» .

ومتعدياً بـ «من» من الباب الثاني (فعل يُفعل) في قوله تعالى : ﴿ وَلَمَّا ضُرِبَ ابْنُ مَرْيَمَ مَثَلًا إِذَا قَوْمُكَ مِنْهُ يَصِدُّونَ ﴾ «سورة الزخرف : ٥٧» .

— كما ورد الفعل (قدم) متعدياً بنفسه من الباب الأول (فعل يُفعل) في قوله تعالى : ﴿ يَقْدِمُ قَوْمَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ .. ﴾ «سورة هود : ٩٨» .

ومتعدياً بـ «إلى» من الباب الرابع (فعل يُفعل) في قوله تعالى : ﴿ وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا ﴾ «سورة الفرقان : ٢٣» . ومنه : قَدِمَ على الأمر ، بمعنى : أقبل . وقَدِمَ على العيب ، بمعنى : رضى به . وقَدِمَ من سفره ، بمعنى : رجع . وقَدِمَ البلدة ، بمعنى : دخلها .

ويأتي هذا الفعل لازماً من الباب الخامس (فعل يُفعل) ، يقال : قَدِمَ الشيءُ يُقَدِّمُ ، بمعنى : مضى على وجوده زمن طويل ، فهو قديم ، وجمعه : قدماء وقدامى . وهي قديمة ، وجمعها : قدام .

فدلالة معنى الفعل ومتعلقاته من العوامل المساعدة في ضبط عين المضارع ، كما رأينا .

وتجدر الإشارة هنا إلى المحاولة التي قام بها « سليمان قِيَّاض » لحل مشكلة الفعل الثلاثي العربي : مستخدماً المنهج الإحصائي ، ومستفيداً من الدراسة التي قام بها « الطيب البكوش » في مؤلفه القيم « التصريف العربي » . فقد توصل « قِيَّاض » من خلال الحصر والإحصاء إلى « أن معاني باب (فعل يُفعل) يغلب فيها أن تكون معاني وقوع (حدوث)

تقوم وتنتقل بفاعها ، مثل : مات يموت ، بمعنى : فنى ، ونقر ، بمعنى : كره . وأن معاني باب (فعل يفعل) يغلب فيها أن تكون معاني إيقاع (إحداث) يقوم بها الفاعل ، مثل : ضرب يضرب ، وأنه ، على هذا الأساس ، أو تلك القاعدة التغليبية ، يمكن مراجعة المعاني التي تعتمد فيها باب : فعل يفعل ، وفعل يفعل ، في المادة الفعلية الواحدة ، فنعطي معاني لباب ، وأخرى لباب آخر ، حين تتحد المعاني بين البابين . إن الفعل (نقر) مثلاً ، ورد فيه البابان هكذا : نقر ينقر ، ونقر ينقر ، ومصدر الأول : نفوراً ، ومصدر الثاني : نقاراً . ولهذا الفعل في المعجم العربي معنيان ، والمعنيان في البابين مشتركان ، وهما : الكراهية ، والخروج . وفي ضوء القاعدة التغليبية التي تقول بها ، يمكن معجماً ردة معنى «الخروج» وهو من معاني الإحداث (الإيقاع) إلى صورة الفعل : نقر ينقر ، وحدها ، وردة معنى «الكراهية» وهو من معاني الحدوث (الوقوع) إلى صورة الفعل : نقر ينقر ، وحدها^(١) وهذا الذي توصل إليه «قياض» سبق أن تنبه له القدماء ، «فابن جني» كان يرى أن (فعل يفعل) في المتعدي أقيس من (فعل يفعل) ، كما أن (فعل يفعل) في اللازم أقيس من (فعل يفعل) ؛ أي إنه يفضل الكسر في المتعدي ، ويفضل الضم في اللازم .. «فضرب يضرب» عنده أقيس من «قتل يقتل» ، وكلاهما متعد ، «وقعد يقعد» أقيس من «جلس يجلس» وكلاهما لازم . ومعلوم أن الأفعال المتعدية أفعال إيقاع وإحداث غالباً ، وأن الأفعال اللازمة أفعال وقوع وحدوث غالباً . بل إن مما يؤكد تداخل المعاني بين الأبواب وتداخل الأبواب تبعاً لذلك قول الرضى السابق :

«اعلم أن باب (فعل) لحقته لم يختص بمعنى من المعاني ، بل استعمل في جميعها ؛ لأن اللفظ إذا خفف أكثر استعماله ، واتسع التصرف فيه » .

يبقى بعد ذلك ما يميز باباً من باب ، وهو الاستعمال كثرة وقلة ، وهذا يؤيده ما نقله ابن سيده في المختص من أن هذين البابين (فعل يفعل ، فعل يفعل) كثيراً ما يتعاقبان فيأتي المضارع من (فعل) المفتوح العين على (يفعل) و(يفعل) ، وأنه ليس أحدهما أولى من الآخر ، وأنه ربما يكثر أحدهما في عادة ألفاظ الناس حتى يطرح الآخر ويحبس

(١) ينظر : سليمان فياض « نحو حلول جذرية لشكلة الفعل العربي الثلاثي » مجلة «إبداع» تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب / العدد السادس (يونيو ١٩٨٥) ص ٩٨ - ١٠٢ .

استعماله ؛ أي إن مضارع (فَعَلَ) إن كثر استعماله على (يَفْعُل) أو (يَفْعِل) لم يجر فيه ما استعمل على غير ذلك ، نحو «ضرب يضرب» و«قتل يقتل» ؛ فإن لم يكثر استعماله ولم يشتهر جاز فيه الوجهان ؛ وإن كان الأوضح الكسر كما يقول «أبو علي» ، نحو : خَفَقَ الفؤادُ يَخْفِقُ ويَخْفِقُ ، وحَجَلَ الغرابُ يَحْجُلُ ويَحْجُلُ ، وسَمَطَ الجدِّي يَسْمَطُ ويسْمَطُ .

والخلاصة أن مشكلة النطق بعين المضارع تكاد تنحصر في البابين الأول والثاني (فَعَلَ يَفْعُل ، فَعَلَ يَفْعِل) ، وبخاصة الأفعال الصحيحة السالبة ؛ لأن الأفعال المعتلة والأفعال المضاعفة لها ضوابط ذات نزعة تقليدية ، تكاد تقترب من التعميد الدقيق .

أما الباب الثالث (فَعَلَ يَفْعُل) ففقيّد بسبب صوقي ؛ كونه حلقياً العين أو اللام .

تبقى الأبواب الثلاثة الأخيرة : فَعَلَ يَفْعُل ، وليس له إلا مضارع واحد ؛ فتى عرف ماضيه علم مضارعة . وفَعَلَ يَفْعُل ، وهو باب لازم مقصور على الصفات اللازمة ؛ بل إنه يجوز بناء أي فعل على (فَعَلَ يَفْعُل) إذا قصد به التعجّب والانسلاخ عن الحدث .

والباب السادس : فَعَلَ يَفْعِل ، وقد حصره بعضهم في ثمانية عشر فعلاً ؛ خمسة عشر منها من المثال ، وثلاثة من الأجوف . وهذه الأفعال هي :

ورِث ، ولي ، وِرم ، وِرع ، وِيق ، وِفق ، وِثق ، وِيث ، وِجد ، وِعو . وِرك . وِكم . وِقه . وِهم . وِيم . ان . تاه . طاح^(١) .

هنا إذا استثنينا الأفعال التي جاءت ثنائية العين (فَعَلَ يَفْعِل ، وفَعِلَ يَفْعُل) مثل : وِغر . وِغر ، وِغر يُوْغِر ، وحسب ونعم ... إلخ .

وفي رأيي أن التفكير في إيجاد حلٍّ لمشكلة عين الثلاثي إنما يأتي من خلال التركيب (السياق) لأن الفعل منفرداً يثُل الصيغة فقط ؛ أما السياق فيثُل الفعل صيغة ومعنى ،

(١) وِيق . أحِب ، وِيقَ : يقال : وِيقْتُ أَمْرَكَ ، وجِدته موثقاً ، وِريقَ اللَّحْ : عَظْم ، وِجَدَ به : أحَبه ، وِيقَ عليه : جَل ، وِركَ : اضطلع ، وِكمَ : اغْمَ ، وِقة : سمع وأطاع ، وِيمَ النَّارَ : قال لها : عسى ، طاح : هلك . وأصل طاح تاه وأن : طَاحَ يَطْطِخُ ، تَية يَتَيَّ ، أين يَأَيِّنُ : تحركت الياء وانتجت ما قبلها في الماضي ، قلبت ألفاً . وفي المضارع قلبت حركة الياء إلى الساكن الصحيح قبلها .

وهذا ما ينبغي التأكيد عليه عند ضبط عين المضارع ؛ لأن المعنى الدلالي ذو تأثير في بناء الفعل ، والمصدر أحياناً ؛ بل إنَّ اختلاف صيغة المصدر للمادة الفعلية الواحدة قد يستدل به على صيغة الباب كما تقدّم .

فليس الحلّ -إذن- في عمل معجم للأفعال المأنوسة المستخدمة في اللغة ، أو في عمل إحصاء للأفعال ثنائية الباب أو العین ، وإنّا الحلّ الصحيح يكن في إيجاد معجم سياقي للأفعال الثلاثية ، يرفع عنها الإيهام ، ويزيل الشك ، ويمنح اللغة ثباتاً واطراداً .

المراجع

- الأشموني ، نور الدين أبو الحسن علي بن محمد (ت ٩٢٩هـ)
شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،
بيروت : دار الكتاب العربي ، الطبعة الأولى ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م .
- بَحْرُقْ ، محمد بن عمر بن مبارك الحميري ، الشهير ببهرق (٨٦٩ - ٩٣٠هـ)
فتح الأقفال وحل الإشكال (بشرح لامية الأفعال المشهور بالشرح الكبير) شركة
مكتبة ومطبعة الباني الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الثانية ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م .
- البَكْوَش ، الطيب البكوش :
التصريف العربي (من خلال علم الأصوات الحديث) تونس ١٩٧٣م .
- ابن جني ، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)
الخصائص ج ١ ، تحقيق محمد علي النجار ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ،
الطبعة الثانية ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م .
- الجوهري ، إسماعيل بن حماد (ت حوالي ٤٠٠هـ)
الصحاح في اللغة ، القاهرة ١٣٧٥ - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٦ - ١٩٥٨م .
- الحديثي ، خديجة عبد الرزاق الحديثي :
أبنية الصرف في كتاب سيبويه ، بغداد : مكتبة النهضة ، الطبعة الأولى ١٣٨٥هـ -
١٩٦٥م .
- الرضي ، محمد بن الحسن رضى الدين الاسترأبادي (ت : ٦٨٨هـ) .
شرح شافية ابن الحاجب ، حققها وضبط غريبها وشرح مبهمها : محمد نور الحسن ،
ومحمد الزفزاف ، ومحمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة : مطبعة حجازي (بدون
تاريخ) .
- الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمر (ت ٥٢٨هـ) .
المفصل في علم العربية ، بيروت : دار الجيل ، الطبعة الثانية (بدون تاريخ) .
- سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ) .
كتاب سيبويه ، بغداد - مكتبة المثنى (طبع بالأوفست) .
- ابن سيده ، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت ٤٥٨هـ) .
المخصص ، بيروت : المكتب التجاري للطباعة .

- السيموطي ، جلال الدين عبدالرحمن (ت ٩١١ هـ) .
المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرح وضبط وتصحيح .. محمد أبو الفضل إبراهيم
وآخرين ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه (بدون
تاريخ) .
- على ، أسعد .
تهذيب المقدمة اللغوية للملاي ، بيروت - دار النعمان ، الطبعة الأولى ١٣٨٨ هـ -
١٩٦٨ م .
- الفيروزآبادي ، محمد بن يعقوب (ت ٨١٦ هـ) .
القاموس المحيط ، مصر - المطبعة الحسينية ١٣٣٠ هـ .
- ابن القطاع ، أبو القاسم علي بن جعفر (٤٣٣ - ٥١٥ هـ) .
كتاب الأفعال ، حيدر آباد ١٣٦٠ - ١٣٦١ هـ / ١٩٤٢ - ١٩٤٣ م .
- ابن القوطية ، أبو بكر محمد بن عمر (ت ٣٦٧ هـ) .
كتاب الأفعال ، القاهرة ١٩٥٢ م .
- اللبلي ، أبو جعفر اللبلي .
بغية الأسال في معرفة مستقبلات الأفعال ، تحقيق جعفر ماجد ، الدار التونسية
للنشر ١٩٧٢ م .
- الميداني ، أحمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨ هـ) .
نزهة الطرف في علم الصرف ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة
بيروت ، طبعة أولى ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- نور الدين ، عصام نور الدين :
أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .

البحر المنبسط

اكتشاف بحر شعري في دوائر الخليل العروضية

د. أحمد فوزي الهيب
جامعة الكويت

قبل كل شيء أعترف بأنني لم أكتشف كوكباً جديداً أو قارة مفقودة ، ولكنه مع ذلك بحر شعري جديد من الممكن أن يحاول الشعراء النظم عليه ، وأن يجربوا ثراءه النغمي ، ومن المحتمل أن يلقي القبول ، فينبأ مكانه بين البحور ، كما يمكن أن يفشل ، فيضيع في غيابة النسيان .

ولقد استنبطته ، أو بالاصطلاح العروضي فككته من الدائرة العروضية الأولى ، دائرة المختلف التي درسها - منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى اليوم - كثير من الأولين ، وقليل من المحدثين ، وتحدثوا عن أجبرها المستعملة الثلاثة ، الطويل والمديد والبسيط ، وهي بحور نظم عليها العرب أشعارهم في زمن الاحتجاج والفصاحة وبعده كثيراً ، كما تحدثوا أيضاً عن بحريها المهملين اللذين فكها الخليل منها مطبقاً القواعد التي فكّت بها الأبحر المستعملة على الرغم من أنه لم يبيع أحداً من العرب قد نظم عليها من قبل ، ولكنه أشار إليها ، ووضعها أمام الشعراء كي يجربوا ثراءها النغمي ، وهذان البحران هما الاستطيل^(١) والمتمد^(٢) واستجاب بعض الشعراء لذلك ، ونظموا عليها ، بيد أنه لم يكتب لها الانتشار والشيوع .

وعلى الرغم من كثرة الدارسين^(٣) لهذه الدائرة العروضية ، دائرة المختلف ، فقد وقفوا عند أجبرها المستعملة الثلاثة ، أو عند أجبرها الخمسة المستعملة والمهملة فقط ، ولم

(١) مما نظم عليه قول بعض اللولدين :

أسط عني ملاماً برى جمي مدانة فإقلي جليداً على سمع اللام

وقول بعضهم أيضاً :

أبلسو عنك قلب بنار الحب يعلو وقد مددت غموي من الأغصان نصلا

(شرح تحفة الخليل ٢٤)

(٢) وما نظم عليه قول بعض اللولدين :

قد حجباني حبيب وأقراني أذكاء ليته إذ شجاني ما شجته الديدار

وقول آخر :

عقب ما للفتيل - خبريني - ومالي عقب مالي أراه طارقاً مذ ليالي

(شرح تحفة الخليل ٢٥)

(٣) انظر المقدم للتريد ٤٢٨/٥ ، والوافي ص ٧٠ ، وشرح تحفة الخليل ص ٢٢ ، وأمالني جامعية لنازك الملائكة ص ٧٠ .

يتجاوزوها إلى البحر المهمل الجديد السادس الذي وجدته ، وأكتب فيه هذا البحث ، والذي أطلقت عليه اسم « البحر المنبسط » لأن تفعيلاته - كما سئرى - هي تفعيلات البسيط إلا أن ترتيبها منعكس .

وأحب أن أشير إلى أمر مهم جداً ، وهو أنني لم أتعسف في فكّ هذا البحر الجديد ، ولا في تسميته ، وإنما فككته بتطبيق قواعد الفك الحليلية التراثية ذاتها من غير قسر ، ولقد أطلقت عليه اسم « البحر المنبسط » لأن تفعيلاته - كما سئرى - هي تفعيلات البحر البسيط إلا أن ترتيبها منعكس فقط ، وهذا شبيه بما فعله الحليل عندما سئى البحر المستطيل باسمه لأنه عكس الطويل .

وقبل أن أتحدث عن طريقة فكّ هذا البحر الجديد « المنبسط » لا بد من أمهد لذلك بتعريف الدائرة العروضية ، وهي بعامة - كما قالت نازك الملائكة - « العلاقة التي تربط مجموعة من البحور بعضها ببعض ، بحيث يمكن أن نستخرج كل بحر من بحور الدائرة من البحر الآخر ، على أن لكل دائرة بحراً رئيساً اصطلاح عليه العروضيون ، ومنه تستنبط بقية البحور »^(١) .

والبحر الرئيس في الدائرة أو أصل الدائرة - كما يسميه العروضيون - هو البحر الذي تبدأ تفعيلته الأولى بوتد بعامة ، وذلك لأن الوجد أقوى من السبب .

فإذا أردنا أن نفكّ أو نستنبط أبحر الدائرة نبدأ بالبحر الذي هو أصل الدائرة أولاً ، ثم نترك من أوله وقداً ، ونضيفه إلى آخره ، فنحصل على بحر ثان ، ثم نترك من أول البحر الثاني سبباً ، ونضيفه إلى آخره ، فنحصل على بحر ثالث : وهكذا إلى أن نصل إلى البحر الأول ، أو إلى أصل الدائرة^(٢) .

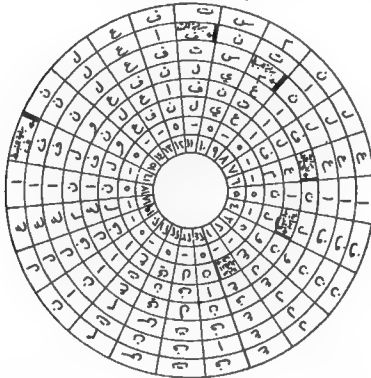
والآن نأتي إلى الدائرة الأولى ، وهي دائرة المختلف ، وقد سميت بهذا الاسم لاختلاف أجزائها^(٣) ، وذلك لأن أبحرها مركبة من أجزاء خماسية وسباعية . وتتألف من أربعة وعشرين جزءاً ، ولا بد من أستعين بالرسم حتى أستطيع أن أوضح الأمر بجلاء ، لذلك جعلت بعد هذا الكلام رسماً يحتوي على دائرة عروضية ، وجزأها إلى أربعة وعشرين

(١) أمال جلعية لتناك الملائكة ص ٧ .

(٢) شرح تحفة الحليل ص ١٥ .

(٣) الوافي ص ٧٠ .

جزءاً ، يمثل كل جزء حرفاً متحركاً أو ساكناً من أحرف تفعيلات الأبحر ، وجعلت هذه الدائرة أيضاً تتضمن حلقات عدة ، في الأولى أو الصغرى أرقام متسلسلة ، يشير كل منها إلى حرف ، وفي الحلقة الثانية رموز للأحرف المتحركة والساكنة ، ولقد رُمزت للمتحرك بخط صغير (/) ، وللساكن بدائرة صغيرة (O) ، وفي الحلقة الثالثة أحرف تفعيلات البحر الأول أو أصل الدائرة ، وقد وضعت سهماً يشير إلى بدايته واتجاه سيره ، وهكذا في بقية الحلقات كما هو مبين في هذا الرسم :



إذا نظرنا إلى رسم الدائرة الآنف ، وجدنا أن أصلها الذي تبدأ به هو « البحر الطويل » ، لأنه البحر الوحيد من الأبحر المستعملة التي تتضمنها هذه الدائرة الذي تبدأ تفعيلته الأولى - وهي فعولن - بوترسدينا يبدأ البحر البسيط بالتفعيلة (مستعلن) ، وأولها سبب خفيف ، وكذلك يبدأ البحر المديد بالتفعيلة (فاعلاتن) ، وأولها سبب خفيف أيضاً .

وتبدو أحرف تفعيلات الطويل في أجزاء حلقاته ، وترتيبها الثالثة ، ويبدأ من الرقم (١) حيث يشير سهم البدء ، وتفعيلاته في دائرته هي : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مكررة مرتين) .

وحق نك البحر الثاني من هذه الدائرة وهو « البحر المديد » ، ترك من الطويل
الوئد المجموع الذي في أوله ، لنضيفه إلى آخره ، ونبدأ بالسبب الخفيف الذي يليه ،
والذي يبدأ بالرقم (٤) حيث يشير سهم البدء في حلقة ، وترتيبها الرابعة ، وتفعيلاته في
دائره هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (مكررة مرتين) .

فهو بحر مثن في أصله ، أي مؤلف من ثنائي تفعيلات ، ولكنه لا يأتي على هذا
الأصل إلا شذوذاً ، وإنا يأتي مجزوماً مسماً .

ونستطيع بعد ذلك أن نترك من المديد سبباً خفيفاً ، وأن نبدأ بالوئد الذي يقابله
الرقم (٦) ، لنحصل على بحر جديد ، كما هو مبين في الحلقة الخامسة ، وتفعيلاته هي :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن (مكررة مرتين) .

وهو عكس البحر الطويل ، لذلك سماه الخليل الفراهيدي بالبحر (المستطيل) ،
وهو بحر مهمل استنبطه الخليل وأشار إليه ، وعرضه على الشعراء ليجربوا ثراءه النغمي ،
ولقد استجاب بعضهم لذلك فقال :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحوز

أدير الصدغ منه على مسك وعنبر^(١)

وكذلك من الممكن أن نحذف من أول البحر السابق - وهو المستطيل - وتبدأ مجموعاً ،
وأن نبدأ بالسبب الخفيف الذي بعده ، والذي يقابل حرفه الأول الرقم (٩) لنحصل على
البحر البسيط ، وهو بحر مستعمل ، وتفعيلاته في دائره - كما هو مبين في الحلقة
السادسة - وهي :

مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن (مكررة مرتين)

وبعد هذا نستطيع أن نحذف من البحر السابق - وهو البسيط - سبباً خفيفاً ، لنبدأ
بالسبب الخفيف الآخر الذي يقابل حرفه الأول الرقم (١١) ، فنحصل على بحر آخر ،
وتفعيلاته - كما هو مبين في حلقة السابعة - هي :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة مرتين)

(١) الحاشية الكبرى على متن الكافي ص ٣٧ .

وهو عكس البحر المديد ، لذلك سَمَّاه الخليل بالبحر (المتد) ، وهو بحر مهمل أشار إليه الخليل للسبب الذي أشار به إلى البحر المستطيل ، وقد نظم عليه بعضهم فقال :

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال
كلا زيت حباً زاد في تقوراً^(١)

ويمكننا بعد هذا أن نحذف من البحر المتد السابق المهمل سبباً خفيفاً وأن نبدأ بالوند المجموع الذي يقابل أوله الرق (١٣) ، ولكننا لا نحصل على بحر جديد ، وإنما نحصل على تكرار للبحر الطويل ، لذلك لا داعي لوضعه في الدائرة العروضية ثانية .

وبعد ذلك نستطيع - إذا حذفنا من البحر الطويل المكرر الذي يبدأ بالرق (١٣) وتبدأ مجموعاً - أن نكتشف البحر الجديد المهمل الذي لم يشر إليه الخليل أو غيره - فيما أعلم - وذلك بأن نبدأ بالسبب الذي يليه ، والذي يبدأ أوله بالرق (١٦) وتفعيلاته - كما هو مبين في حلقة الثامنة والأخيرة - هي :

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن (مكررة مرتين)
وهو عكس البحر البسيط ، لذلك أسميته بالبحر (المنبسط) ، ولقد فككته - مثلاً بينت - باتباع الطريقة الخليلية التراثية في فك الأبحر السابقة .

وربما يعترض معترض فيقول : إنه ليس بحراً مكتشفاً ، وإنما هو تكرار للبحر المديد ، لأننا نستطيع أن نقرأ تفعيلاته على شكل آخر ، هو :
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (مكررة مرتين)

لذلك فالشعر الذي ينظمه الشاعر على هذا البحر المكتشف للزعم ، إنما هو من البحر المديد التام ، وإن كان شاذاً لهجيته على أصله . فأقول مجيباً على هذا الاعتراض :

هذا صحيح من جهة ، وغير صحيح من جهة أخرى ، وذلك لهذين السببين اللذين أعتقد بوجاهتهما ، وهما :

١ - لا يأتي البحر المديد تاماً مثناً إلا شذوذاً^(٢) والشاذ لا حكم له ، وإنما يأتي مجزؤاً مسدداً .

(١) ، الحاشية الكبرى ص ٣٦ .

(٢) ، الميار ص ٣٥ .

٢ - يصدق هذا الاعتراض فيا لو تصورنا أن الشاعر سيأتي بجميع تفعيلات قصيدته سالمة غير مزاحفة ، وهنا إن أمكن في البيت ، فهو يكاد يكون مستحيلاً - إن لم نقل هو مستحيل - في القصيدة .

وبناء على هذا سيكون هناك اختلاف أو فارق بين (البحر المنبسط) المكتشف من جهة ، والبحر المديد التام من جهة أخرى . لأنها وإن اشتركا في التفعيلة (فاعلن) ، فإنها يختلفان في التفعيلة الأخرى ، وهي في المديد (فاعلاتن) ، وفي المنبسط (مستفعلن) . وزحافات كل منهما مختلفة عن الأخرى ، الأمر الذي يعطي كلاً منها تميزه واستقلاله ، فالتفعيلة (مستفعلن) يدخلها الحين فتصير (متفعلن) ، والطي فتصير (مفتعلن) ، والحبل فتصير (متعلن) .

بينما التفعيلة (فاعلاتن) يدخلها الحين فتصبح (فملاتن) ، والكف فتصبح (فاعلات) ، والشكل فتصبح (فملات) ، والتشعيب فتصير (فالاتن) ، الأمر الذي يوضح ما تحدثنا عنه من تميز البحر المنبسط واستقلاله واختلافه عن البحر المديد .

وبعد هذا التوقف عند البحر المكتشف ، ينبغي أن نتابع عملية فك محور هذه الدائرة ، فإذا ما تركنا من البحر الأخير ، وهو المنبسط ، سبباً خفيفاً وبدناً بالوئد المجموع الذي يبدأ بالرقم (١٨) حصلنا على تكرار للبحر الطويل ، لذلك لا داعي لوضعه في الدائرة مرة أخرى .

وإذا تركنا من الطويل الأخير للكرر وتداً ، وبدناً بعده بالسبب الخفيف الذي يبدأ بالرقم (٢١) ، حصلنا على تكرار للبحر البسيط ، لا نضعه في رسم الدائرة مثلاً فعلنا في تكرار البحر الطويل .

وإذا تركنا من البحر البسيط المكرر سبباً ، وبدناً بعده بالسبب الخفيف الذي يبدأ بالرقم (٢٣) ، حصلنا على تكرار للبحر الممتد ، لا نضعه في رسم الدائرة كما تقدم .

وإذا تركنا من البحر الممتد الأخير المكرر سبباً خفيفاً ، نرى أنفسنا قد عدنا من جديد إلى وتد أصل الدائرة ، وهو البحر الطويل الأول الذي يبدأ أولاً بالرقم (١) .

وهكذا استطعنا أن نحصل من هذه الدائرة العروضية الأولى ، دائرة مختلف ، على ثلاثة أبحر مستعملة ، هي الطويل والمديد والبسيط ، وعلى أبحر ثلاثة أخرى مهملة ،

هي المستطيل والممتد والمنبسط ، والأخير هو المكتشف الذي أشرت إليه ووضحت طريقة فكه وسميته .

وإني لأقدمه للشعراء لعلهم يجدون فيه نفعاً جديداً ، ويستطيعون أن ينظموا عليه تاماً أو مجزئاً أو مشطوراً ، كما يستطيعون أن ينظموا عليه شعر التفعيلة ، وذلك أن يعتمدوا على تفعيلتيه المختلفتين معاً (فاعلن مستفعلن) على أنها تفعيلة واحدة ، بدلاً من اعتمادهم على تفعيلة واحدة .

وقد نظمت على هذا البحر من شعري :

يا خفياً في ظهوره

أين أنت يا حبيبي ؟ ...

رحم الحب زمانك

كم بحثت فيك عن نشوة اليوم المطير

كم بحثت عنك في بسملة الزهر النضير

كم سألت عنك نجم السماء والملا

كم سألت عنك في القوافي والظلال

لم أكن أسمع صوت مجيب أو حبيب

إنما الدهشة تعلو جميع الكائنات

قتلتني لحظة الصمت في وجه الجميع

دمرتني « سائل النفس قبل الآخرين »

يا حبيبي أين أيننا ... ؟ !

أين أنت يا حبيبي ؟ !

* * *

وأنا في نغم دافئ اللحن بعيد

يستحم في ابتسام الندى عند الشروق

فيه كل ما على الكون من سحر مشوق

فيه سحر الشرق والشعر ريان العروق

ملأ الدنيا غناء وطيباً عبقرياً
 ملأ القلب صفاء وسحراً بابلياً
 فلمست القلب بين جوانحي ، وأبصرته ، أبصرت حي ، ضمته كما ضم قلبُ الناي لحنا
 مثلما عانقت الوردة البيضاءً أنداءً فجر ساحرات
 لتبثها عذاب الصحارى القاتلات
 وضمته ، وأدركت أسباب التعجب
 كيف يسأل الحبيب عن الحبيب ، والحبيب ما بين ضلوعه
 كيف يبحث عن العين وفي جفونه
 تعجبون من سؤالي ؟
 اعجبوا .. لا تعجبوا من خفاء الظاهر الجنبات في ظهوره ...

البدر والحسناء

وقف البدر على عرشه مباهياً هل رأى الراؤون مثل جمالي يطربُ
 أنا مالك السماء أزين ليلها شهدت بذلك أنجمها والكوكب
 وسيمر العاشقين يرون في جمالي لي سلاماً يطفئ النار فيهم ، يفلب
 قالت الحسناء للبدر مهلاً واتسد إنني شمس البرايا التي لا تغرب
 أنت يا بدر تذهب هلالاً زمناً وتغيب خلف ذيل الدجى وتُحجب
 يُسد ألي يا قُمير أسير دلائك مشرقاً وجهي مضيء السناء كم يجب
 لا ينال من جمالي الزمان أبداً مثلما يأكل منك الضياء ويشرب

وأخيراً لا أزعم أنني في بحثي هذا قد أتيت بما لم تستطعه الأوائل ، وإنما أرى فيه
 محاولة علمية جادة في اكتشاف المزيد من علم العروض ، إن فاتها التوفيق ، فقد
 حظيت بالجد والاخلاص .

المصادر والمراجع :

- الحاشية الكبرى على متن الكافي ، محمد المنهوري ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة بدون تاريخ .
- شرح تحفة الخليل ، عبد الحميد الرازي ، مؤسسة الرسالة ، بئداد ١٩٧٥م .
- العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، ت: أحمد أمين وزميليه ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٣٦٥هـ .
- علم العروض ، أمال جامعية لناذك الملائكة ، جامعة الكويت ، ١٩٧١-١٩٧٢م .
- المعيار في أوراق الأشعار ، الشنتريني ، ت: محمد رضوان الناية ، دار الأنوار ، بيروت ، ١٩٦٨ ،
- الوافي في العروض والقوافي ، التبريزي ، ت: يحيى وقباوة ، المكتبة العربية ، حلب ، ١٩٧٠ .

قدرة اللغة العربية
على
الاستيعاب والتعبير والأداء

د. محمد عبدالرحيم المجان
جامعة الكويت

قدرة اللغة العربية على الاستيعاب والتعبير والأداء

تنطلق دعوات في فترات متلاحقة ، تشكك في قدرة اللغة العربية على الاستيعاب ، وتوحي بمجزؤها عن التعبير والأداء ، لتتوصل إلى أنه ينبغي أن يتعلم أبناء العرب في جامعاتهم بغير لغتهم ، ويقترح بعضهم أن يكون التعليم باللغة الفرنسية ، ويقترح معظمهم أن يكون التعليم باللغة الانجليزية ، ويركزون على الكليات العلمية بشكل خاص ويؤيد كل فريق مقترحه بحجج يظنها تفي بالفرض .

أننا نود مناقشة هذا الأمر نقاشاً علمياً بطريقة موضوعية ، لنخرج من ذلك بالنتيجة التي يؤدي إليها النقاش والبحث .
وقبل الدخول إلى الموضوع نود تحديد معنى الاستيعاب ومعنى التعبير والأداء ، وإذا رجعنا إلى المعاجم ، وجدنا لكل من هذه الكلمات معاني كثيرة ، ولكن تركيزنا سيكون على المعاني التي يتطلبها هذا المقام .

الاستيعاب :

قال في لسان العرب ^(١) :

وَعَبَّ الشيءَ وَعَبًّا واستوعبه : أخذه أجمع .

والاستيعاب : الاستقصاء في كل شيء .

أوعب الشيء في الشيء : أدخله فيه .

وقال في القاموس المحيط ^(٢) :

وعبه واستوعبه : أخذه أجمع .

والوَعْبُ من الطرق : الواسع منها .

(١) جزء ٢ - صفحة ٩٥٠

(٢) جزء ١ - صفحة ١٤٢

وبيت وعيب : بيت واسع يستوعب ما يجعل فيه .
ولم تخرج المعاجم الأخرى عن هذا المعنى في هذا المقام .
ونخلص من كل هذا إلى أن استيعاب أي لغة من غيرها يعني الأخذ والاستقصاء في كل شيء ، والاتساع لكل ما يجعل فيها من غيرها .

التعبير :

قال في غتار الصحاح ^(١) :
عَبَّرَ الرَّؤْيَا وَعَبَّرَهَا : فَسَّرَهَا .
وقال في لسان العرب ^(٢) عَبَّرَ عَمَّا فِي نَفْسِهِ : أَعْرَبَ وَبَيَّنَّ . وَعَبَّرَ عَنْ فُلَانٍ : تَكَلَّمَ عَنْهُ .
واللسان يعبر عما في الضمير .
وقال في القاموس المحيط ^(٣) :
عَبَّرَ عَمَّا فِي نَفْسِهِ : أَعْرَبَ .
وإلى مثل هذا ذهبت بقية المعاجم ، ونخرج من كل هذا إلى أن التعبير هو الإفصاح عما في النفس والإبانة عنه .

الأداء :

قال في غتار الصحاح ^(٤) :
أَذَى ذَيْئَةً : قَضَاهُ . وَتَأَذَى إِلَيْهِ الْحَبِيرُ : انْتَهَى .
وقال في لسان العرب ^(٥) :
أَذَى الشَّيْءِ : أَوْصَلَهُ .
وقال في القاموس المحيط ^(٦) :

(١) صفحة ٤٠٩

(٢) جزء ٢ - صفحة ٦٦٧

(٣) جزء ٢ - صفحة ٨٥

(٤) صفحة ١١

(٥) جزء ١ - صفحة ٢٧

(٦) جزء ٤ - صفحة ٣٠٠

إذاته تأدية : أوصله .

وذهبت المعاجم الأخرى إلى مثل هذا ، ونخرج منها إلى أن الأداء هو إيصال الشيء إلى المرسل إليه . والأداء بالكلام هو إيصال ما يدور في ذهن إلى الآخرين .

وبعد أن حددنا معنى الاستيعاب والتعبير والأداء نطرح التساؤلات التالية :

- هل تستطيع اللغة العربية استيعاب ما عند اللغات الأخرى من أفكار ومسميات قديمة وحديثة ؟ .

- وهل تستطيع اللغة العربية أن تضيف إلى ما عند الآخرين ابتداءً وابتكاراً فتشارك في الحضارة الإنسانية ؟ .

- وهل اللغة العربية لغة حية تنمو خلاياها وتتجدد ، ويتفيا الناس ظلال دوحها ؟

- وهل يستطيع الناطق باللغة العربية أن يعبر بها عن أفكاره وعواطفه ومكنونات نفسه ؟

- وهل تمكنه اللغة العربية من أداء ذلك إلى غيره عادية أو كتابة ؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات نرى أن نجملها في سؤالين :

الأول : هل استطاعت لغتنا العربية في الماضي استيعاب ما عند لغات أخرى ، وتمكنت من إضافة ما اقتضته شؤون الحياة من أسماء لاختراعات ومصطلحات جديدة ؟ .

الثاني : إذا كانت الإجابة عن السؤال الأول بالإيجاب ، فهل تستطيع لغتنا العربية أن تستأنف مسيرتها التي كانت عليها في الماضي ؟ وهل تحمل اللغة العربية في مقوماتها ما يمكنها من هذا الاستئناف ومواصلة المسيرة في المستقبل ؟ .

وللإجابة عن السؤال الأول نقول :

إنه عندما حمل أجدادنا مشعل الهدى والنور إلى أمم الأرض ، وجدوا تلك الأمم قد سبقتهم في علومها وما توصلت إليه من حضارة ومدنية . ولما كانت الدعوة إلى العلم من صلب الدعوة الإسلامية ، حيث جاءت أول كلمة في القرآن الكريم هي «اقرأ» وقال تعالى

﴿ هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون ﴾ فقد شمر المسؤولون عن سواعد الجيد ، وتبنوا عملية الترجمة والتعريب لكل ما لا يتعارض مع العقيدة الإسلامية ، وقامت نهضة فكرية وعلمية ، جعلت الدولة الإسلامية محط أنظار المتعلمين من شتى بقاع الأرض ؛ ولم تقف اللغة العربية عقبة في وجه العلوم والمتعلمين ، بل اتسعت لكل ما كان سائداً عند الفرس والروم واليونان ، كما اتسعت لكل ما تطلبت الحياة في غوها وإزدهارها من مصطلحات وأسماء اختراعات ومبتكرات ، وهذه أمور يشهد بها الأعداء والأصدقاء ، ونبيغ من علمائنا عدد كبير في شتى الميادين من طب ورياضيات وفلك وجغرافيا وكيمياء وحيوان ونبات ... الخ .

ولما كان المقام لا يسمح بتقصي مثل هذه العلوم ، نكتفي بإشارات بسيطة إلى جانب منها للتدليل فحسب ، فقي الطب مثلاً :

- كان الرازي (٩٢٢م) أول من وصف الجدري والحصبة ، وقال بالمدوى الوراثية ، وهو أول من جرّب الزئبق وأملأه على القردة ليرى مفعولها فيها ، ومن أشهر مؤلفاته «الحاوي» و«المنصوري» وكتاب الأبرار (في الأدوية وتركيبها) ، وجمع في كتابه «الملوكي» كل ما وجده متفرعاً من ذكر الأمراض ومداوئها في كتب القدماء ، وبقي هنا الكتاب أم مرجع في الطب ، حتى ظهر كتاب «القانون» لابن سينا .

- ألف ابن سينا (١٠٣٧م) كتاب «القانون» في الطب ، وابن سينا هو أول من وصف التهاب السحايا ، ووصف أسباب اليرقان ، ووصف السكتة الدماغية ، وأعراض حصى المثانة ، وابن سينا أول من دعا إلى تغليف الحبوب لئلا يشعر بها المريض .

- كان ابن النفيس أول من تحدث عن الدورة الدموية ، ويؤمن أن الدم ينقى في الرئتين .

وكان المسلمون أول من استخدم البنج في الطب ، واستخرجوه من نبات الزوان ، ولفتوا النظر إلى شكل الأظافر في المسلولين ، ووصفوا علاج اليرقان والكوليرا (وممونها الهواء الأصفر) وأشاروا إلى عملية تقطيت الحصى .
وظهرت عندهم المستشفيات العامة والمستشفيات المتخصصة ، والمستشفيات العسكرية

والمستشفيات المتنقلة ، ومحطات الإسعاف التي كان يداوم فيها أطباء ، وكانت تفتح أبوابها على مدار الساعة .

وفي الكيمياء والصيدلة نكتفي بالإشارة إلى جابر بن حيان (٨١٠م) وهو أول من حضر حامض الكبريتيك ، وكان يسميه «زيت الزاج» وكلوريد الزئبق ، وكان يسميه «السلياني» وكذلك حامض النتريك وهيدروكسيد الصودا .
ومن أشهر كتبه «الحالض» و «الوصية» و «البيان والنور» و «الشمس والقمر» واستمرت كتبه تدرس في أوروبا عدة قرون ، ولا يزال كتاب «السوم» محفوظاً بأصله العربي .
وابتكر أجدادنا التقطير والترشيح ، والكحول ، والقلويات والشادر والبوريك^(١) .

وقد بُنيت علوم البشرية على ما كان توصل إليه أجدادنا ، وهذا ما لا ينكره قريب أو بعيد .

جاء في كتاب «الحضارة الأوروبية سياسية واجتماعية وثقافية» لمؤلفيه جيس وستفال توسون ، وفرانكلن شارلزبامك ، وفان نوستراند :

« في خلال قرنين نُقل إلى العربية ، كلها خلفه الإغريق من التراث العلمي على التقريب ، وأصبحت بغداد والقاهرة والقروان وقرطبة مراكز لامعة لدراسة العلم وتلقيه ، وأخذت المعرفة بهذه الثقافة الإغريقية العربية تتسرب إلى أوروبا الغربية في أواخر القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر . ولم يكن تسربها من أثر الغزوات الصليبية كما سبق إلى الخاطر ، ولكنه جاء عن طريق صقلية إلى إيطاليا ، ومن أسبانيا المسلمة إلى أسبانيا المسيحية ، ثم إلى فرنسا ، وتسابق الرجال من ذوي العقول اليقظى إلى بلارمة وطليلطة لتعلم اللغة العربية ، ودراسة العلوم الدينية »^(٢)
وأورد دوزي في كتابه «الإسلام الأندلسي» رسالة لأحد الكتّاب الإسبان يقول فيها :

إن الجيل الناشئ من المسيحيين الأذكىء لا يحسنون أدباً أو لغة غير الأدب العربي واللغة العربية ، وإنهم ليلتهمون كتب العرب ويجمعون منها المكتبات الكثيرة بأعلى الأثمان ، ويتبرغون في كل مكان بالتناء على الذخائر العربية ، في حين يسمعون بالكتب

(١) تاريخ العرب والمسلمين - لجنة من وزارة التربية الأردنية - صفحة ٢٧٤

(٢) أثر العرب في الحضارة الأوروبية - العقد ص ٤٥

المسيحية فيأتفون من الإصفاء إليها ، محتجين بأنها شيء لا يستحق منهم مؤنة الالتفات ، أما لغة العرب فما أكثر الذين يحسنون ، التعبير بها على أحسن أسلوب ، وقد ينظمون بها شعراً يفوق شعر العرب أنفسهم في الأناقة وصحة الأداء »^(١) .
ولم يقتصر الأمر على الأدب العربي الذي لم نورد عليه من الأمثلة إلا إشارات عابرة ولكن الأمر يشمل جميع شؤون الحياة ، ومن الأدلة على ذلك تلك الألفاظ العربية التي دخلت إلى اللغات الأوروبية ، ونورد منها أمثلة فحسب :

قطن Cotton ، الحرير الموصل Muslin ، المسك Musk ، جرة Jar ، أرز Rice ،
ليمون Lemon ، سكر Sugar ، قهوة Coffee ، طاحون Tahone ، الساقية
Assaquiya ، القبة Alcoba ... الخ^(٢) .

وقال رينان الفرنسي في كتابه تاريخ اللغات السامية :
إن العربية بدأت فجأة على غاية الكمال ، فليس لها طفولة أو شيخوخة .
وقال فرتياغ الألماني :
إن اللغة العربية ليست أغنى لغات العالم فحسب ، بل إن الذين نبغوا في التأليف لا
يكاد يأتي عليهم العد .

وقال مرجليوث الإنجليزي :
إن اللغة العربية لا تزال حية حياة حقيقية .

وقال كوتيهيل :
إنه لا يعقل أن تحل الفرنسية أو الإنجليزية محل العربية .

وقال لم رول :
إن العربية لم تتقهقر قط فيما مضى أمام أي لغة .
هذه إشارات سريعة ، حاولنا فيها الإجابة عن السؤال الأول وهو يتعلق بماضي

(١) المرجع السابق - صفحة ٨٠

(٢) المرجع السابق - صفحة ١١٣ ، ١١٤

اللغة العربية ، وما قام به أجدادنا ، ويوضح اتساع اللغة العربية في الماضي لعلوم الدنيا أخذاً وعطاء وبناءاً وتعبيراً وأداءً .

ونحاول بعد هذا الإجابة عن السؤال الثاني وهو يتعلق بمحاضر اللغة العربية ومستقبلها ونصه :

هل تستطيع لغتنا العربية أن تستأنف مسيرتها التي كانت عليها في الماضي ؟ وهل تحمل اللغة العربية في مقوماتها ما يمكنها من هذا الاستئناف ، ومواصلة المسيرة في المستقبل ؟

لقد أمضت الدولة الإسلامية قروناً طويلة وهي الدولة الأولى في العالم ، ولما أخذ الضعف يتسرب إلى جيم هذه الدولة ، وبدأت تتخلى عن دورها القيادي لأسباب لا نريد تفصيها في هذا المقام ، لما ضعفت ، سبقتها دول وتقدمت عنها بمراحل كثيرة ، وأخذ الناس يفكرون في عوامل الضعف ، وفي أسباب النهضة ، فتهربت فئات من أعداء هذه الأمة بتقديم النصائح والمقترحات ، وركزت على أن التأخر جاء بسبب اللغة العربية ، واقترحت الكتابة باللهجات المحلية العامية وبالحروف اللاتينية ؛ ففي أواخر ١٨٨١م ورد اقتراح «المقتطف» بكتابة العلوم باللغة التي يتحدث بها الناس^(١) ، وكانت هذه الصحيفة موالية للإنجليز .

وفي سنة ١٩٠٢م ألف قاضي عككة الاستئناف الأهلية «ولور» الانجليزي كتاباً سماه «لغة القاهرة» ووضع فيه قواعد لتلك اللغة التي اقترحها لغة للعلم والأدب ، واقترح كتابتها بالحروف اللاتينية ، مما جعل الشاعر حافظ إبراهيم يثور سنة ١٩٠٣م ويقول قصيدته المشهورة مناصراً للغة العربية متحدثاً باسمها ، ومن ذلك قوله :

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي	وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني	عقمت فلم أجزع لقول عسدي
ولدت ولما لم أجد لعرائسي	رجالاً وأكفء وأدت بناتي
وسعت كتاب الله لفظاً وغاية	وما ضقت عن أي به وعظمت
فكيف أضيق اليوم عن وصف آله	وتنسيق أسماء لخرمات
أنا البحر في أحشائه الدر كامن	فهل سألو النواص عن صدفاتي ^(٢)

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - د. محمد محمد حسين - جزء ٢ ، صفحة ٢٢١

(٢) ديوان حافظ - جزء ١ ، صفحة ٢٤٢

ونادى اسكندر المعلوف باللهجة العامية في مقال نشرته «الجلال» - ١٩٠٣م ودعا مهندس الري الانجليزي «وليم ولكوكس» عام ١٩٠٤م إلى هجر العربية وترجم أجزاء من الإنجيل إلى ما اسماء اللغة المصرية ، وأيده في ذلك سلامة موسى ، ودعا أحمد لطفي السيد إلى تصير اللغة العربية ، ومن العجيب أنه أصبح رئيساً لمجمع اللغة العربية في القاهرة^(١) وقد فرضت بريطانيا على هذا المجمع عضوية المستشرق البريطاني آ.ه. جيب ، وكان سفيراً لبريطانيا في عاصمة الخلافة ، وعناؤه للغة العربية أشهر من أن يشار إليه .

ولم تقتصر الدعوة للعامية والحروف اللاتينية على مصر ، فقد دعا إليها في المغرب المستشرق ماسينيون ، وفي لبنان دعا إلى ذلك الحوري مارون غصن ، وسعيد عقل ، وتصدى لهذه الدعوات كثيرون من النويريين على اللغة العربية ، ومنهم الأديب الكويتي الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري الذي كتب مقالة ردّاً على الدعوات التي صدرت في لبنان ، وكانت. مقالته بعنوان « لغتنا العربية والمشككون » ونشرها في كتابه «خواطر في عصر القصر»^(٢)

وكانت هذه الدعوات تنزع بحجة التسهيل على الناس ، فاللهجة العامية في نظرم أقرب إلى أفهام الناس ، والكتابة بالحروف اللاتينية أسهل من الكتابة بالعربية . لا أريد أن أناقش هذا الموضوع نقاشاً مطولاً ، حيث لا يتسع المقام لهذا ، ولكننا نتساءل :

أي اللهجات العامية يريدون ؟ أم أنهم يريدون أن يكتب كل قطر عربي بلهجته المحلية التي قد تحوي ألفاظاً وتعبيرات قد تكون غريبة عن قطر آخر ، فتصبح هذه اللهجات مع الأيام أجنبية في بلاد من المفروض أن تكون واحدة ؟ .
أنني لا أذهب بعيداً ، وإنما أذكر (بالفيلم الكويتي بس يا بحر) الذي رافقته ترجمة إلى العربية الفصحى إن صح التعبير ، إضافة إلى الترجمة باللغة الانجليزية ، وما رافقته الفصحى إلا ليستطيع أبناء البلاد العربية الأخرى فهم المراد ، حيث تختلف اللهجات العامية من بلد لآخر . ثم تتساءل ، ألا يكتب الانجليز أنفسهم بلغة لا يفهمها عامتهم ويسمونها لغة علمية ؟ .

وهل اللغة الأهم ركيزة في شخصية أية أمة ، والحفاظ عليها حفاظاً على شخصية الأمة ، وهذا ما تفعله الأمم في هذا العالم ؟ .

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - د. محمد عبد حنين - جزء ٢ ، صفحة ٢٥٢

(٢) من صفحة ١١٢ - ١٢٤

أما ادعاءاتهم بأن الحروف اللاتينية أسهل من العربية ، فهي ادعاءات باطلة ، يرفضها الواقع المحسوس ، فهم يزعمون أن بعض الكلمات العربية صعبة في الاملاء ، ولكننا ، لو تقصيناها لوجدناها محدودة قد تقل كثيراً عن مثيلاتها في اللغات الأخرى ، ولنا أن تتساءل ، أليس في اللغة الانجليزية صعوبات إملائية ؟ .

أنا سنكتفي بإيراد بعض الأمثلة ، ومن ذلك :

كلمة Eight ومعناها «ثمانية» تنطق مثل كلمة Ate ومعناها «أكل» وكلمة Write ومعناها «يكتب» تنطق مثل كلمة Right ومعناها «صحيح» وكلمة Four ومعناها «أربعة» تنطق مثل كلمة For ومعناها «لـ» وكلمة Sun ومعناها «شمس» تنطق مثل كلمة Son ومعناها «ابن» وغير هذا كثير .

ولو نظرنا إلى الحروف لوجدنا ملاحظات كثيرة نذكر بعضها :

- حرف الفاء له أشكال متعددة في الانجليزية :

(F) مثل Field بمعنى حقل وتلفظ فيلد ، و (ph) مثل Photograph بمعنى صورة وتلفظ فوتغراف ، و (gh) مثل enouhg بمعنى يكفي وتلفظ إنف .

- وحرف c يلفظ مرة سيناً ومرة كافاً مثل :

can بمعنى يقدر وتلفظ كان ، ونأتي بكلمة تلفظ فيها كافاً وسيناً مثل cancel بمعنى يلغي وهي تلفظ كانسيل .

- وليس في الانجليزية حرف للشين ، فيضطرون للجمع بين حرفين أو أكثر ومن ذلك الجمع بين s, h مثل short بمعنى قصير وتلفظ شورت وقد يجمعون بين عدة حروف مثل translation بمعنى ترجمة وتلفظ ترانسليشن فقد جمعوا بين t ، و a ، و o للحصول على الشين .

- وليس لديهم حرف ذال أو ثاء فيجمعون بين حرفين هما t ، و h وينطقان مرة ذالاً ومرة ثاء وذلك مثل :

mouth بمعنى فم وتنطق ماوث، ومثل the بمعنى ال التعريف وتنطق دَ .

- وحرف g له صوتان فمرة ينطق جيّاً ومرة ما بين الكاف والجيم أي ما يشبه الجيم باللهجة المصرية ونأتي بكلمة تجمع بين الصوتين وهي كلمة garage بمعنى مرآب (مكان لتصلح السيارات) .

- وهناك حروف صامتة تكتب ولا تلفظ وهي تأتي في كلمات كثيرة ، ومن ذلك :
although , light , fight , through , eight , knife .

والحروف التي لا تلفظ هي التي وضعنا تحتها نقطاً .
وهناك حروف في العربية ليس لها نظير في الانجليزية ، فما العمل بها ؟ وذلك مثل (ص ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ح ، خ) ثم ماذا نفعل بكتب التراث لو كتبنا بالحروف باللاتينية ؟

أن هدفهم من الدعوة إلى الكتابة بالحروف اللاتينية هو القضاء على اللغة العربية ، لغة القرآن الكريم ، لنصرف عن القرآن الكريم من جهة ، ولتتجزأ أمتنا عند الكتابة باللهجات المحلية ولتترسخ هذه التجزئة من جهة أخرى ، فلا تعود لأمتنا وحدة يوماً من الأيام ، ولكن خاب فآلمهم ، فالحفاظ على اللغة العربية من خلال الحفاظ على القرآن الكريم أمر تكفل به رب العالمين بقوله تعالى ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾ فالله ييسر من أبناء هذه الأمة العربية ، أما وحدة الأمة فهي أمر حتمي ، ومهما تأخرت الوحدة فإنها آتية لا محالة بأيدي المخلصين من أبناء هذه الأمة .

وننتقل بعد هذا إلى التعليم الجامعي ، أيكون في بلادنا بلفتنا العربية التي يزعمون أنها لم تعد تفي بالغرض من مواكبة العصر ، واستيعاب لاسماء الاختراعات التي لا تتوقف ، أم يكون التعليم بلغة أجنبية ، والتركيز يدور حول الانجليزية ، بحجة أنها أصبحت لغة عالمية ؟ .

إننا نقرر بأنه حفاظاً على لغتنا ، وحفاظاً على شخصية أمتنا ، ينبغي أن يكون التعليم الجامعي في بلادنا باللغة العربية وقبل أن نرمم الطريق لذلك نتساءل :

- لماذا يَعلِّم اليهود ابناءهم باللغة العبرية من الروضة إلى الدكتوراة ؟ لماذا يعلمون ابناءهم

باللغة العربية التي لم يكن لها وجود قبل قرن من الزمان ؟ أم أنها أقدر من اللغة العربية التي اتسعت لعلوم البشرية قرونًا طويلة وما تزال ؟ .

- لماذا تتسكك كل أمة من الأمم بلغتها وترفض تعليم ابنائها بغيرها ؟ لماذا لا تعلم روسيا ابنائها بالانجليزية أو الفرنسية مثلاً ؟ ولماذا لا تعلم بريطانيا ابنائها بالفرنسية أو الروسية مثلاً ؟ ولماذا لا تعلم ألمانيا ابنائها بالانجليزية أو الفرنسية ؟ إن من زار ألمانيا يشعر بنفور الألماني من التحدث بلغة غير لغته وإن كان يتقن لغة أجنبية ! .
أنني مازلت أذكر كلمة «هو شى مِنْهُ» لشعبه عندما أصرَّ عليهم ألا ينطقوا بكلمة أجنبية طاملاً أن هناك كلمة فيتنامية بديلة .

قد يقول قائل : إن كانت لغتنا العربية تسع للعلوم العالمية وتستطيع مواكبة الركب فيها ونعمت ولكن أُنقِ لها ذلك ؟

وإننا نقول جازمين بأنها اتسعت وتوسع ، يقول الدكتور أنور الجندي في كتابه أضواء على الأدب^(١) إن الخليل بن أحمد ذكر في كتابه العين أن عدد من الألفاظ التي يمكن تركيبها من اللغة العربية يزيد عن ستة ملايين لفظة ، ولا يستعمل منها إلا آلاف والباقي مهمل .

وإننا نسأل : ألا يمكننا الاستفادة من هذا المهمل ؟

إن اللغة العربية لغة اشتقاقية ، ولعلها لا تلحق بها لغة في هذا المجال مما يجعلها من أوسع لغات العالم أن لم تكن أوسعها على الإطلاق ، ولو أردت أن تتبع جانباً من فعل وما يمكن أن يشتق منه أو يندرج تحت مادته لوجدت شيئاً كثيراً فثلاً كلمة كَتَبَ نأخذ منها : -

كَتَبَ يَكْتُبُ كتابة ، كاتب ، كاتبة ، كُتِّبَ ، كُتِّبَ ، كُتِّبَ ، كُتِّبَ ، كُتِّبَ ، مكتبة ، مكتوب ، مكتاب ، كُتِبَ ، يُكْتُبُ ، يكتبون ، يكتبان ، تكتبون ، تكتبان ، تكتبين ، تكتبين ، تكتبين الخ .

ولو نظرنا إلى اللغة العربية من حيث التعبير والأداء لوجدنا أنها تسعف الناطق بها وتمكنه بسهولة من التعبير عن فكرة أو عاطفة أو معنى في كل حال ، فهي تشدد وتختد إذا كان المقام يتطلب الشدة والحدة ، وترق وتلين إذا كان المقام يتطلب الرقة واللين ،

(١) صفحة ٢٥ ويدها .

وتثور وتغضب إذا كان كان المقام يتطلب الثورة والغضب ، وتئن وتحزن إذا كان المقام مقام حزن وأنين ، وتر وتفرح إذا كان المقام مقام فرح وسرور ، وقدم نجد ألفاظاً كثيرة معبرة ، وقد تأتي لفظة بصوتها وجرسها ومعناها حتى لا يفتى عنها سواها ، وقد علنا القرآن الكريم كيف نحسن التعبير ، فنجعل لكل مقام مقالاً ، فعند محاولة الاستالة والاقناع قال تعالى لموسى وهرون عندما أرسلها لفرعون :

﴿ اذهبوا إلى فرعون إنه طغى ، فقولا له قولاً لئلا لعله يتذكر أو يخشى ﴾ ^(١) .

وعلمنا طريق الدعوة والحوار ، فقال تعالى ذكّره :

﴿ ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة ، وجادلهم بالتي هي أحسن ﴾ ^(٢) .

فالْحِكْمَةُ لفظة ، والموعظة الحسنة لفظة ، والجِدال بالتي هي أحسن لفظة . ونلاحظ أن حرف السين قد غلب على أواخر آيات سورة الناس لأنها تتحدث عن الوسوسة ، والوسوسة هي الكلام الخافت الهامس ، وأكثر ما يظهر من الكلام الهامس هو حرف السين ، فجاء التناسق معبراً أخاذاً.

وقال تعالى عن طريقة دفع الكافرين إلى النار يوم القيامة وهم يتقاسمون عن المسير .

﴿ يوم يُنْفَخُونَ إلى نار جهنم دَعَاءً ﴾ ^(٣) .

والدَّعْ هو صوت الدفع في الظهر ، والمدفوع في ظهره يخرج صوتاً يتناسب مع الكلمة ويخرج العين

وقال تعالى مصوراً المتقاعسين عن الجهاد :

﴿ مالكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله أثقلتكم إلى الأرض ﴾ ^(٤) .

ففي كلمة أثقلتكم ما فيها من ثقل وانجذاب إلى الأرض ، وحرف الشاء ثقيل على النطق ، فكيف إذا جاء مشدداً ؟ ^(٥) .

(١) آية ٤٤ - سورة طه .

(٢) آية ١٤٥ - سورة النحل .

(٣) آية ١٢ - سورة الطور .

(٤) آية ٢٨ - سورة التوبة .

(٥) التصوير الفني في القرآن - سيد قطب - صفحة ٧٤ ويمتها .

فَهُمُ السَّابِقُونَ هَذَا فَأَحْسِنُوا التَّعْبِيرَ ، وَأَحْسِنُ إِحْسَانَهُمْ مِنْ تَبَعِهِمْ ، فَهَذَا بِشَارٍ يَقُولُ فِي لَهْجَةٍ غَاضِبَةٍ ثَائِرَةٍ :

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضْرِيَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرْتَ دُمَا

غَضَبٍ بِشَارٍ فَفَضِضْتَ مَعَهُ اللَّفَّةَ وَأَسْعَفْتَهُ بِمَا احتَاجَ مِنْهَا لِلتَّعْبِيرِ .

دَعَا الْعَرَبُ لِدِيَارِ الْأَحْبَةِ بِالسَّقِيَا ، وَهَذَانِ نَوْعَانِ مِنَ الدَّعَاءِ أَحَدُهُمَا لِلْمُتَنَبِّيِّ وَآخَرُ لَشَوْقِي ، وَنَظَرَةٌ سَرِيعَةٌ تَبَيَّنَ اتِّجَاهُ كُلِّ مِنَ الرَّجُلَيْنِ وَاخْتِلَافُهَا ، وَكَيْفَ أَسْعَفَتْهَا اللَّفَّةُ وَامْتَكَنَتْهَا مِنَ التَّعْبِيرِ مَعَ اخْتِلَافِهَا .

قَالَ الْمُتَنَبِّيُّ :

مَلِكُ الْقَطْرِ أَعْطَشَهَا رُبُوعًا وَإِلَّا فَمَاسَقَهَا السَّمُ النَّقِيمَا
أَسْأَلُهَا عَنِ التَّسْدِيدِ بِهَا فَلَا تَسْأَلِي وَلَا تَسْأَلِي دُمُومًا^(١)

وَقَالَ شَوْقِي عَلَى لِسَانِ مَجْنُونٍ لَيْلَى دَاعِيًا إِلَى السَّقِيَا يَدْفَعُهُ الْحَنِينُ إِلَى الذِّكْرِيَّاتِ :

جَبَلُ التَّوْبَادِ حَيَّاكَ الْحَيَا وَسَقَا اللَّهُ صَبَانًا وَرَعَى
فِيكَ نَاقِئًا الْمَسْوَى فِي مَهْدِهِ وَرَضَعْنَاهُ فَكُنْتَ الْمَرْضَعَا
وَعَلَى سَفْعِكَ عَشْنَا زَمَنًا وَرَعَيْنَا غَمَّ الْأَهْلِ مَعَا
هَذِهِ الرِّبْوَةُ كَانَتْ مَلْعَبًا لَشَبَابِنَا وَكَانَتْ مَرْتَمَا
كَمْ بَنِينًا مِنْ حَصَاهَا أَرْبَعًا وَاتَّثْنَيْنَا فَحَوَّنَا الْأَرْبَعَا
وَحَطَطْنَا فِي تَقَا الرَّمْلِ فَلَمْ تَحْفَظِ الرِّيحُ وَلَا الرَّمْلُ وَعَى^(٢)

وَهَذَا الْبَحْثِيُّ يَعْيشُ الرِّيحَ فَيَبْتَهِجُ بِهِ فَتَفْرَحُ اللَّفَّةُ لِفَرَحِهِ فِي قَوْلِهِ :

أَتَاكَ الرِّيحُ الطَّلُقُ يَخْتَالُ ضَاحِكًا مِنَ الْحَسَنِ حَقٌّ كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا
وَقَدْ نَبَّهَ النُّورُوزُ فِي غَسَقِ الدَّجَى أَوَائِلَ وَرَدَكُنْ بِالْأَسْمَى نَوْمَا
يَنْفَتَحُهَا بَرْدُ النَّسْدِ فَكَأَنَّهُ يَبِثُ حَدِيثًا كَانَ أَمْسَ مَكْتَمَا
وَرَقَ نَسَمِ الرِّيحِ حَقٌّ حَسْبَتُهُ يَجِيءُ ، بِأَنْقَاسِ الْأَحْبَةِ نَعْمًا^(٣)

(١) ديوان المتنبي - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ١٩٦٩ ، صفحة ١٥١

(٢) مجنون ليلى - أحمد شوقي - المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، صفحة ١٢٠

(٣) ديوان البحري - مجلد ٢ - تحقيق وشرح حسن كامل الصديقي - دار المعارف بمصر ١٩٦٢ ، صفحة ٢٠٩٠

وهنا شوقي حزين يعصر الحزن فؤاده ، ليس لمصيبة شخصية ، وإنما لمصيبة عامة أصابت الأمة من مشرقها إلى مغربها عندما هدمت الخلافة وجزئت بلاد المسلمين ، فجاءت تعبيراته متألة تعصر المرء وتشده من التقيض إلى التقيض ، فقال شوقي :

وَنَمِيتَ بَيْنَ مَمَالِكِ الْأَفْرَاحِ	عَادَتْ أَغْصَانِي الْعَرَضِ رَجَعَتْ نَوَاحِ
وَدَفَنْتَ عِنْدَ تَبْلُجِ الْإِصْبَاحِ	كَفَنْتَ فِي لَيْلِ الزَّفَاقِ بِشَوْبِهِ
فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ وَكَرَّةٍ صَاحِ	شُيِّمَتْ مِنْ هَلَعٍ بِمِرَّةٍ ضَاحِكِ
وَبَكَتْ عَلَيْكَ مَمَالِكُ وَنَوَاحِ	ضَجَّتْ عَلَيْكَ مَأَذَنٌ وَمَنَابِرُ
تَبْكِي عَلَيْكَ بِمَدْمَعِ سَحَابِ	الْمُنَادِ وَالْهَمَّةِ وَمِصْرَ حَزِينَةِ
أَحْمَا مِنْ الْأَرْضِ الْخِلَافَةِ مَالِ ^(١)	وَالشَّامِ تَسَالُ وَالْعِرَاقِ وَفَارِسَ

فاللغة العربية واسعة قادرة على الاستيعاب والتعبير والأداء ، كانت قادرة وماتزال ، ولا تحتاج إلا إلى عزيمة من أبنائها المخلصين ، يسأون المسيرة ، ويغذون الخطأ ، وقد كانت محاولات متفرقة ، ولكنها لن تؤتي ثمارها كما نشتهى ، إلا إذا وقفنا جميعاً في كل أنحاء بلادنا العربية كالبنيان الرصوص يشد بعضه بعضاً ، فخططنا وصممنا ونفذنا ..

حاول محمد علي في مصر أن يسلك سبيل النهضة بالترجمة ، فأرسل البعثات إلى خارج مصر ، إلى أوروبا ، فعاد أبناء مصر ، وطلب من كل واحد منهم أن يترجم كتاباً علمياً أجنبياً ، فترجموا .. ولم تستمر المسيرة ، ونحن نحتاج مع الترجمة إلى التعريب

عرب أجداننا حتى في الجاهلية ، ففبروا تركيبية الكلمة الأجنبية وأدخلوها في قالب العربية لتتناسب مع الجرس العربي والصياغة العربية ومن ذلك «موشيه» صارت «موسى» و«ديفيد» صارت «داود» و«يوحنا» صارت «يحيى» و«يتسحاق» صارت «إسحاق» وسندس جاءت على وزن فُعْلَل الخ .

قد تلجأ بعض اللغات إلى التركيب ، فإن استطعنا الترجمة فيها ، وإلا فلا بد من التعريب ، فثلاً كلمة "Newspaper" تعني «صحيفة» والترجمة الحرفية لهذه الكلمة «ورقة أخبار» ، فوجدنا البديل وهو صحيفة ، وهو أفضل . ولكن هناك من الكلمات المركبة ما

(١) الشوقيات - جزء ١ - دار الكتاب العربي - بيروت / لبنان ، صفحة ١٠٥

لا ينفع معها الترجمة ، وقد لا نجد البديل ، فثلاً كلمة "Television" معناها الحرفي «الرؤية البعيدة» ، فلا يستطيع أحد أن يأخذها ويقول مثلاً ، اشترت جهازين من الرؤية البعيدة . لأن التركيبة ابتداء لم تكن دقيقة ، وهنا لابد من التعريب فتكون «تلفاز» على وزن مفعّل ومفتاح ومشار ... الخ .

وقد ينسب الأجانب عملاً لصاحبه فيعرف به ، فثلاً كانت تسمى ذبذبة الأمواج الإذاعية «سايكل» فيقولون بذبذبة وقدرها كذا كيلو سايكل ، ثم أرادوا تكريم مخترعها وتسميتها باسمه وهو هيرتز فقالوا «كيلو هيرتز» .

والدرجة المئوية في الحرارة كانت تسمى درجة مئوية ، ثم أرادوا تكريم صاحبها فسموها درجة سيليزية .

وفعل أجداندا شيئاً مثل هذا ، فسمى الأصمعي مختراته الأصمعيات ، وكذلك فعل المفضل الضبي ، فسمى مختراته المفضليات ، وفعل الأجانب كذلك ببعض ما توصل إليه أجداندا ، فسموا الخوارزميات المنسوبة إلى الخوارزمي سموها لوغاريثات فحرفوا كلمة خوارزميات إلى لوغاريثات ، وكذلك حرفوا «أنف العنزة» إلى انفلونزا ... وهكذا ...

لقد بدأت جامعة دمشق المسيرة ، فعلمت بالعربية بعد أن ترجمت العلوم وعربتها ، وتبعتها بشكل جزئي جامعتا عمان وبغداد وغيرها ، وبدأوا المسيرة بعد إجراء البحوث على الطلاب ، فوجدوا أن استيعاب الطلاب ونسبة نجاحهم ترتفع كثيراً إذا كان الكتاب الجامعي بالعربية .

وبدأ مكتب تنسيق التعريب في الرباط العمل على توحيد المصطلحات في العالم العربي ، وطلب من كل بلد عربي أن يعينه في ذلك ، فما تجاوب معه إلا قليل ، وكانت الكويت من هذا القليل ، فشكلت لجنة تنسيق التعريب ونشره عام ١٩٨١ ثم توقفت !!

الأمر جليل وخطير ، ويحتاج إلى وقفة واحدة من أولى الأمر في كل البلاد العربية ، وما أسرع الانتاج ، وما أيسر الإنجاز إذا تضافرت الجهود ..

والله هو الهادي سواء السبيل ،،،،

المراجع

- ١ - القرآن الكريم .
- ٢ - الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - د. محمد محمد حسين - ط ٢ - مصر ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجاميز - ١٩٦٨ م .
- ٣ - أثر العرب في الحضارة الأوروبية - عباس محمود العقاد - ط ٨ - دار المعارف بمصر .
- ٤ - أضواء على الأدب العربي المعاصر - د. أنور الجندي ، القاهرة - دار الكتب العربي - ١٩٦٨ م .
- ٥ - تاريخ العرب والمسلمين ، لجنة من وزارة التربية الأردنية - القدس ، مطبعة المعارف - ١٩٦٣ م .
- ٦ - التصوير الفني في القرآن - سيد قطب ، ١٩٦٦ م .
- ٧ - ديوان البحري - تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ، مصر - دار المعارف ١٩٦٣ م .
- ٨ - ديوان حافظ - جزء ١ ، تصحيح أحمد أمين وآخرين - ط ٤ ، القاهرة ، المطبعة الأميرية - ١٩٤٨ م .
- ٩ - ديوان المتنبي - بيروت - دار إحياء التراث العربي ، ١٩٦٩ م .
- ١٠ - الشوقيات - أحمد شوقي ، بيروت / لبنان ، دار الكتاب العربي .
- ١١ - القاموس المحيط - الفيروزآبادي ، بيروت - دار مكتبة التريبة للطباعة والنشر .
- ١٢ - لسان العرب - ابن منظور ، إعداد وتصنيف يوسف خياط وزميله ، بيروت - دار لسان العرب .
- ١٣ - مجنون ليلي - أحمد شوقي ، القاهرة - مطابع دار الكتاب العربي .
- ١٤ - مختار الصحاح - الرازي ، دمشق - المكتبة الأموية ١٩٧١ م .

الأدب

- ١ - قضية الشكل والمضمون في الشعر عند طه حسين .
أ. د. عبده بدوي
- ٢ - الرمز في القصيدة الحديثة .
أ. د. محمد فتوح أحمد
- ٣ - حركة إحياء التراث العربي في العراق .
أ. د. سامي مكي العائلي
- ٤ - أثر البحر في الشعر الشعبي الكويتي .
د. عبد الله العتيبي
- ٥ - إضاءة على محاولة صقر الرشود القصصية .
د. سليمان الشطي
- ٦ - الثعالي وكتابه « يتجة الدهر » .
د. سهام الفريح
- ٧ - رمز الأسد بين البحري والمنتجى .
د. نسجة الفيث
- ٨ - الأسطورة في العالم الشعري لعلي محمود طه .
د. سعاد عبد الوهاب

قضية الشكل والمضمون في الشعر
عند الدكتور طه حسين

أ.د. عبده بدوي

جامعة الكويت

طه حسين والأدب العربي :

يجس بنّا ابتداء أن نتعرف على موقف الدكتور طه حسين من الأدب ، وعلى مدى معرفته به ، وتذوقه له ، ثم بعد ذلك على تأثيره بفاهيمه وقضاياه وكل ما أثر عنه ، لأن هذا يعتبر مدخلاً ضرورياً للقضية التي سنتعرض لها وهي قضية « الشكل والمضمون » ... وعلى كل فالدكتور طه حسين مأخوذ بهذه القوة النائية التي جعلت الأدب العربي يتطور هذا التطور السريع ، فنحن ما نكاد نصل إلى منتصف القرن الثاني الهجري حتى نجد أن هذه اللغة لا يستطيع الإبداع بها الشعراء العرب فقط ، ولكن يشاركونهم في ذلك - باقتدار - الشعراء الذين أصبحوا مسلمين ، ثم إن اللغة أخذت تلين ، وتسهل ، وتغزير وتفتح الذراعين لأدب الهند ، وفلسفة اليونان ، وثقافة الفرس « كل هذا في زمن قليل لا يكاد يصدق أنه يكفي لتنتقل هذه الثقافات إلى لغة واحدة متجانسة في التفكير ، لها حضارة واحدة لا يظهر فيها اختلاف ، لا أريد أيضاً أن أبججه عن الأسباب فربما كانت معجزة ، وحياء الإسلام سلسلة معجزات ، بدئت بالمعجزة الكبرى وهي القرآن »^(١) .. ثم إنه يؤكد تلك المقولة التي تذهب إلى أنه لم يثبت للأدب العربي في البلاد التي دخلها أدب أجنبي ، وحتى البلاد التي لم يستطيع العرب محولتها كفارس لم يستطيع الأدب الفارسي فيها الثبات أمام الأدب العربي ، فقد كان الشعر الذي ينشد في بلاد الفرس في القرنين : الأول والثاني والثالث الهجري هو الشعر العربي ، ثم يجب ألا ننسى أن « العلم » طوال هذه القرون كان عربياً ، وأن الفلسفة كانت عربية ، وأنه كان قد أصبح من المفروغ منه أن الذي يريد أن يكون مثقفاً كان لا بد له من العربية .

ومع أنه ذكر أن الشعر العربي غنائي خالص ، وأن الشعر لا يقاس بأنه اشتغل على هذا النوع أو لم يشغل^(٢) إلا أنه بعد فترة رد بمنف على الذين ثرثروا بأن الشعر العربي فقير كل الفقر لخلوه من الشعر القصصي والتمثيلي ، بل يذهب إلى أن من يقول هذا لا يفهم الأدب العربي ، ذلك لأن في الشعر الجاهلي - أو ما صح منه - وفي الشعر الأموي

(١) في الأدب الجاهلي ص ٣٣١ .

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٢ .

- وبخاصة شعر جرير والفرزدق والأخطل - توجد مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي كفناء شخصية الشاعر ، وكنمير هنا الشعر عن الجماعة » ... فإذا لم توجد عندنا « الياذة » أو « أوديسا » فليس من شك أن ما أدته الألياذة والأوديسا قد أداه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية ، وتصوير حياة الأبطال ، ثم من الذي يستطيع أن ينكر أن في أدبنا العربي القصصي جمالاً ليس أقل من جمال الألياذة والأوديسا؟ ثم يقول :

« وليس ذنب الأدب العربي ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه » ^(١) .

وهو في هذه القضية لا يقف عند حدود الأدب الفصيح ، وإنما يوسع الساحة بالاعتراف بالأدب الشعبي ، وبخاصة قصص أبي زيد ، وعنترة ، ثم نراه يقدم الأدلة التطبيقية على الوحدة المعنوية في القصيدة كما فعل مع « لبيد » ^(٢) ، ثم إنه طلب - وبجسم - أن يكون أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة لأنه صالح ليكون أساساً من أسسها .

« .. ونحب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب لأن فيه كنوزاً قيمة تصلح غذاء لعقول الشباب ، والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يحطون » ^(٣) ، وهو يقول لصاحبه « إن ما يصرفك عن الشعر القديم يغريني به ، وما يزهك فيه يدفعني إليه ، فأنت تكره هذه الألفاظ التي تكلفك البحث في المعاجم ، وأنا أحب هذه الألفاظ لأنها تكلفني البحث في المعاجم ، وأنت تكره هذه الشروح التي تختلط فيها الروايات ، ويكثر فيها الاستطراد ، وتنبث فيها مسائل النحو ، وأنا أحب هذه الشروح لنفس هذه العلل .. وأنا أبيع لك كل شيء إلا أن تزعم أن أدبنا القديم قد مات لأنه قديم ، فأنت إن زعمت ذلك ، تزعمه عن جهل ، لأنك لم تسع في حديقتنا وإنما صدك عنها مظهرها المهمل المضطرب الذي اشتد فيه الاختلاط » ^(٤) .. بل إنه يصل إلى القول : بأن الشعر هو المنشأ الأول للقومية العربية قديماً وحديثاً ^(٥) وابتداء فهو لا يتم أن يكون الفن جيلاً في ذاته ، لأن المهم أن يكون متناسباً مع البيئة التي خرج منها ، وملائماً لتطورها النفسي والفني ^(٦) .

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٦ .

(٢) حديث الأريهام ٢٨١١ وما بعدها .

(٣) ، (٤) ، حديث الأريهام ١١٢٧/١ ط الحلي ١١٢٧ .

(٥) مجلة الجلة العدد ١٢ . يناير ١٩٥٨ (مقال الأدب والقومية العربية) .

(٦) الرؤية الحضارية والتقديرية في أدب طه حسين . د. يوسف نور عوض ص ١٦٢ .

وحجاسة الدكتور طه حسين لا تقف عند الشعر ، وإنما تتعداه إلى النثر ، ومن هنا كان نفيه على الذين يقولون بفقر الأدب من النثر ، بدعوى أن النثر الفني الرائع هو الذي نجده عند الفرنسيين والانجليز ، فالذي يقول بهذا لا يوصف إلا بأنه لم يقرأ الأدب العربي ، ذلك لأن الأدب العربي - شعراً ونثراً وعلاً وفلسفة - لا يقل عن الآداب القديمة ، هو من غير شك متقدم على اللاتيني ، والفارسي ، وإذا لم يكن بد من أن يكون له مناظر ، فإن هذا المناظر لن يكون إلا الأدب اليوناني .. « إن الأدب العربي هو الأدب الذي عاشت عليه كل الأمة العربية ، وهو الأدب الذي حل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، بينما كان الأدب اليوناني منحازاً في القسطنطينية ، وبينما كانت أوروبا منهمكة في جهالتها ، ويكفي أن نلاحظ أن النهضة الأولى التي ظهرت في القرن الثاني عشر في أوربة ، إنما هي نتيجة لاتصال أوربة بالعرب ، فأدبنا هو الذي أحيا العقل الأوروبي حتى جاءت النهضة الثانية التي اتصل فيها الأدب الأوربي بالأدب اليوناني القديم ، ولو لم يكن للأدب العربي إلا أنه قد حل لواء الأدب الإنساني والعقل الإنساني في عشرة قرون لكان هذا كافياً للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التي تعزّز بنفسها ، وتستطيع أن تثبت لظروف الزمان »^(١) .

.. ثم إن هذا « الأدب العربي للمسكين » قد أسس مجداً مؤثلاً لأوربا ، ويكفي أن تذكر هذه الجهود الشاقة التي يبذلها المستشرقون في دراسته ، ولعله من الطبيعي القول بأنهم لا يقومون بهذه الجهود الشاقة إلا لأنه أدب جدير بالدراسة ، فإذا كانت أوربا تفخر بالمستشرقين فهي مدينة في هذا للأدب العربي ، فلولا سيبويه ، والجاحظ ، والمعري ، وغيرهم لما وجد عندهم أمثال « رينان » ، « كازانوف » و « ماسينيون » .

.. ثم نراه بعد ذلك يضع الأدب العربي في المكان الذي يليق به ، فهو لا يذهب - كالجاحظ - إلى القول بأنه أول الآداب وأرقاها ، ولا يذهب - كبعض الأوربيين - إلى القول بأنه شيء لا قيمة له ، وفي ضوء هذا لا يكون الأدب العربي أرقى الآداب ، ولا يكون أضعف الآداب ، وليس وسطاً بين هذا وذاك ، بل هو من أرقى الآداب ، فإذا ذكر الأدب القديم كان الأدب اليوناني في المقدمة ثم يليه الأدب العربي .. أما الأدب العربي الحديث فقد كان من المؤمنين بأنه بمرور الزمن سيثبت للآداب الأجنبية كما ثبت الأدب

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٤ .

القديم .. ثم إن الأدب العربي أدب موصول - ليس كالأدب اليوناني مثلاً - فهو قديم وحديث في آن واحد ، وهذا ما يعطيه أملاً في التقدم ، ومن الجدير بالذكر أنه حين سئل عن أي الميادين التي خاضها قريباً من نفسه قال : دراسة الأدب العربي القديم^(١) .
والذي لا شك فيه أن الدكتور طه حسين قد أحاط بالأدب العربي إحاطة كاملة ، وأنه أحب تلك المعاناة التي جعلته يحيط به ، ولقد كان هذا الأدب يفرض نفسه على ما يكتب شكلاً ومضموناً ، ثم إن هناك إجماعاً على قوة ذاكرته ، وعلى قدرته المذهلة على الاستيعاب ، ثم إننا نرى أن الأدب العربي - وبخاصة القديم منه - مما يرضى الدكتور طه حسين نفسياً ، فهو أساساً يعتمد على الذاكرة السمعية ، وعلى طريقة الإلقاء ، بحيث يلذ الأذن أساساً ، وبخاصة حين يوازن ، وينغم ، ويطلق ، ويقسم ، ويرادف ، ويرصع ، ويسجع ، ويجانس ، ويكرر ، ويؤكد ، ويقصر الجمل ، فهذا الأدب صوت قبل أن يكون حرفاً ، وتقاليد السماع يحكم قدمها أدخل في الحياة من الكتابة ، وأوغل في سلوك الفرد والمجتمع ، ثم إن وجود النبر والتنغم فيها يجعلها أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه^(٢) ولقد كان مما يدعوه إلى هذا عمله في الجامعة ، ذلك لأن التعليم يركز على التبسيط ، والأطناب والتكرار^(٣) هنا بالإضافة إلى أنه صاحب « الأمالي » الحديثة ! ثم إنه يدعو إلى تقويم اللسان بالحفظ فيقول : إن الذين يحفظون القرآن في الصبا ، ويكثرون قراءته ، ويجودونها أصح الناس نطقاً بالعربية ، وأقلهم تخليطاً ، ومن أجل ذلك كانت الأجيال السابقة إلى عهد قريب تأخذ الصبية حين يتعلمون الكتابة والقراءة بحفظ القرآن كله أو بعضه ، وتجويد قراءته ، ويرون في ذلك عناية على الدين ، وتقوى لألسنة الصبية والشباب ، وكان الذين يحفظون القرآن أو شيئاً منه أجود نطقاً بالعربية حين يتكلمون . وأجدر أن يفقهوا دقائق اللغة حين يتعلمونها ، وقد أهمل حفظ القرآن ، وتقرين الصبية على قراءته وتجويده في المدارس الحديثة حيناً فالتوت ألسنة الشباب ، وفسد نطقهم وضاعوا بدروس اللغة في مدارسهم ، ثم عرضوا عنها بعد الخروج من المدارس ، ثم مال كثير منهم إلى العامة فأثروها على الفصحى وحاولوا أن يجعلوها لغة الكتابة فلم تستقم لهم^(٤) وهذا كله يذكرنا بتعليق ابن قتيبة على الحديث « من يحسن

(١) عشرة أدباء يتحدثون . مؤاد دورة ص ١٦٩ .

(٢) اللغة العربية معنائها ومبناها . د. تلم حسان ١٩٤٦ ع .

(٣) قبض الريح للآزاني ص ٢٩ .

(٤) عن طه حسين بين أنصاره وخصومه جمال الدين الألويسي ص ٢٩٩ وما بعدها ط بنهاد .

أن يتكلم العربية فلا يتكلم بالعجمة فإنها تورث النفاق » فقد قال : إن تعلم اللغة العربية من الدين ، ومعرفتها فرض واجب ، فإن فهم الكتاب والسنة فرض ، ولا يفهم إلا بفهم اللغة العربية ، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب . ولقد تأثر أسلوب الدكتور طه حسين بأسلوب القرآن في أوجه الجمال فيه ، وبخاصة من موسيقاه النابعة من تناسق الألفاظ والمبارات ، ومن هذا التكرار الذي لا يمل ، ومن هذا الشمول في التحليل مع الاهتمام التام بالتفاصيل كل هذا بغير اغتراف عن الغاية الأساسية وبغير تشويه الجمال ، أو تعريض المعنى للضياع أو عدم الوضوح ^(١) ... المهم أنه محتفظ بتقاليد الكلمة العربية ، ومعتز بها .

مفهوم القضية :

والآن ما مفهوم قضية الشكل والمضمون ؟

ابتداء لقد تعددت المصطلحات حول هذه القضية ، وهي بصفة عامة لا تتنافر وإنما تتقارب ، فهم يقولون : اللفظ والمعنى ، والشكل والمادة ، والمبنى والمعنى ، والشكل والمعنى ، والشكل والموضوع ، والشكل والمحتوى ، والإطار والمضمون ، والشكل الداخلي والشكل الخارجي ، والصورة والمعنى ، والنظم والأسلوب والصورة والفكرة ، والألفاظ والأشياء ، وهناك من يرى أن الشكل قد يقصد به المضمون ، ومن يرى أن المحتوى يضم عناصر الشكل أو عناصر من الشكل ، وكل هذا يسلم إلى النظرة التي تسود الآن ، والتي تمزج بين الشكل والمضمون بحيث يصبح العمل الأدبي مركباً لا مجرد عنصرين يتوازنان أو يتقاربان أو يتباعدان .

وعلى كل فالقضية لها اتصال بمشكلة « نظرية المعرفة » وهي التي تدور حول الصلة بين الذات والموضوع ، فهل الموضوع من نتاج الذات أو عال على الذات ، وعلى هذا الأساس قام المذهبان الرئيسيان في الفلسفة ، والمتمثلان في مذهبي المشالية والواقعية ، ثم جاءت بعد ذلك فلسفة الظاهريات على أساس فكرة الإحالة المتبادلة ، وخلاصتها أن هناك دائماً إحالة متبادلة بين الذات والموضوع ، فلا وجود للذات إلا من حيث كونها محيلة إلى الموضوع والعكس ^(٢) .

(١) طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه . الألب كال قلته ص ٣٩ .

(٢) الموت والعبقرية د. عبد الرحمن بدوي ص ٢٠ ط ٢ .

على أنها أساساً تلك القضية القديمة التي عرفت في التراث العربي باسم قضية « اللفظ والمعنى » ، فإذا أردنا وقفة عند كل منها وجدنا أن كلمة المعنى في الكتابات العربية تستعمل عدة استعمالات هي على وجه التقريب :

- ١ - الغرض الذي يقصد إليه المتكلم .
- ٢ - الفكرة النثرية العامة المتخلفة في شرح القصيدة أو نثرها .
- ٣ - الأفكار الفلسفية والخلقية خاصة .
- ٤ - التصورات الغريبة والأشياء النادرة .

على حين تستعمل كلمة اللفظ على وجه الخصوص في دالتين اثنتين : أولاً ما يسمى التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات ، وثانيها الصور الدقيقة للمعنى وما تنطوي عليه من تفصيلات تهمل غالباً في التعبير النثري المقابل^(١) ويخيل إلى أنه مما أكد القضية بهذا النوع من الفصل الحاسم أحياناً بين الشكل والمضمون كان انشغال الذهن العربي بقضية الجسد والروح ، والإيمان ببقاء الروح بعد الانفصال عن الجسد ، فالروح لا تتأثر بالجسد كوظيفة العضو بالعضو إذا ما أصاب العضو بعض التلف ، ذلك لأن للوظيفة وجوداً مستقلاً ، وفي ضوء هذا يكون للروح وجود مستقل .

.. صحيح أن قضية « اللفظ والمعنى » قد أصبحت جانباً من جوانب علم الجمال ، وأن الأقلام شرعت حولها في حماسة فائقة ، ولكن هذه القضية لم تتحدد إلا من خلال ما دار حولها من الكدح العقلي المتواصل ، فلقد كانت هناك دائماً محاولة لمعرفة السر الذي يربط بين اللفظ والمعنى ، فأرسطو وقف عند « النظام » في الجملة ، وعند توازي الأجزاء وتنغمها ، وإذا كان قد ذهب إلى أن الألفاظ تتفاوت جمالاً وقبحاً من حيث الدلالة على المعنى ، ورأى أنه يجب اختيارها بحيث تلائم تماماً مواقعها في الجمل ، وفي الصيغ المجازية ، وفي الوصول إلى المعنى المراد .. فإنه لم يقف طويلاً ليفصل أحدهما عن الآخر^(٢) .

ولقد كانت هناك مدرسة الاسكندرانيين بالإضافة إلى هوراس ، وشيشرون ، وهؤلاء كانوا يرون الشعر « علماً من اللفظ » وكان يختلط الشعر عندهم بالخطابة ، وكانوا يفصلون بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحين « الألفاظ والأشياء »^(٣) .

(١) نظرية المعنى في النقد العربي . د. مصطفى ناصف ٢٨ .

(٢) النقد الأدبي . د. محمد غنيمي هلال ٢٥٢ وما بعدها ط٤ .

(٣) فن الشعر . د. إحسان عيسى ٩ .

وفي ضوء هذا كله سار النقد العربي ، بل لقد وقف ، فأطال الوقوف عند هذه القضية ذلك لأنها في أصولها الأولى كانت مشتبكة مع الإعجاز القرآني ، ولهذا قال عبد القاهر الجرجاني حين تعرض لقضية اللفظ والمعنى والذين يرون فضل اللفظ على المعنى : «... وإعلم أنهم لم يبلغوا في انكار هذا المذهب ما بلغوه إلا لأن الخطأ فيه عظيم ، وأنه يفضي بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ، ويبطل التحدي من حيث لا يشعر ، وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون إليه من أنه لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى ، وحتى يكون قد قال حكمة أو أدباً ، واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً ، فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة ، وفي شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يكون للنظم فضل وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل ، وإذا كان كذلك فقد بطل أن يكون في الكلام معجز»^(١) ، ثم إن دراسة العربية أساساً قامت لتفادي «ذويع اللحن» وخطره على القرآن ، ولقد كانت هذه الدراسات تتجه إلى المبني في الأصل والمعنى في الفرع ، وحين قامت مدرسة «علم المعاني» في مرحلة متأخرة كان غرضها تناول المبني المستعمل على مستوى الجملة لا على مستوى الجزء التحليلي كما في الصرف ، أو مستوى الباب المفرد كما في النحو^(٢) ، وإذا أردنا أن نعرف رأي الدكتور طه حسين في تلك القضية بالذات ، وجدناه يقف - فيما يقف - على تلك القاعدة البلاغية التي ركز عليها التراث النقدي العربي وهي : مطابقة الكلام لمقتضى الحال^(٣) ، ووجدنا اللفظ عنده ليس اللفظ المعجمي ، وإنما المنتقى والمفيد في تركيب ، وأن المعنى هو ما يفهم من هذه التراكيب .

مدارس حول القضية :

اشتجرت الآراء حول هذه القضية ، فقد كان هناك من التزم قضية اللفظ - وهم كثر - وكان هناك من التزم قضية المعنى ، وهناك من قام بالتسوية بينهما على النحو الآتي :

(أ) كان هناك من قدم اللفظ على المعنى ، وفي مقدمة هؤلاء يجيء الجاحظ الذي ذهب إلى أن المعاني مطروحة في الطريق ، وأن هذه المعاني يعرفها المعجمي والعربي

(١) دلائل الإعجاز ١٩٨ ، ١٩٩ .

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها ١٢ .

(٣) عن طه حسين بين أنصاره وخصومه ٢٠٣ .

والبدوي والقروي والمديني « .. وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتغيير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير »^(١) وقد ضرب على نفس الوتر قدامة بن جعفر حين حدد ما يجعل اللفظ حسناً بأن يكون « سمحاً ، سهل مخارج الحروف في مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة » كما رأى أنه لا ينبغي أن يحكم على الشعر بمعناه وإنما بصورته ، ضارباً في ذلك للثل بالنجار الذي لا يعاب برداءة الخشب وإنما برداءة الصنعة^(٢) ، أما « أبو هلال العسكري » فبعد تأكيده على اللفظ اشترط له ألا يكون غريباً ، ولا سوقياً مبتذلاً^(٣) ، وقد أفاض في هذا « ابن سنان الخفاجي » في سر الفصاحة ، و« أبو أحمد الحسن العسكري » في المصون ، ولعل هذا الاتجاه هو الذي ساعد المرزوقي على إقامة عود الشعر^(٤) .. أما ابن رشيق فقد سار بالقضية إلى آخر مدى حين ذهب في المصنعة إلى أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى^(٥) ، وقد عرق هذا الاتجاه ابن الأثير حين ذكر أن الفصاحة لو كانت ترجع إلى المعنى لكانت (المزنة) ، والديمة ، واليعاق (في الدلالة على المعنى سواء^(٦)) ، ولم يبعد ابن خلدون عن هذا حين أكد تبعية المعنى للفظ^(٧) .

والملاحظ أن الدكتور طه حسين قد انتفع بهذا كله ، أو بعبارة أدق بآخر ما انتهى إليه هذا كله ، فقد كان يدعو إلى تغيير اللفظ الفصيح الرّصين الجزل ، والمعنى الصحيح المصيب ، بالإضافة إلى عنصر الملاءمة بين اللفظ واللفظ والمعنى والمعنى ، ويمكن القول بأن ما ذهب إليه الدكتور طه حسين لا يخرج عما اصطلاح على تسميته « عود الشعر » من

(١) الحيلون ١٣٧٣ ، ١٣٢ .

(٢) نقد الشعر ١٠١ ، ٨ .

(٣) المناقب ٤٩ .

(٤) شرح ديوان الحماسة ص ٩٠ .

(٥) تأمل قوله في المصنعة ١٢٤/١ ، اللفظ جسم وروح المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم يصف بضمفه ، ويقوى بقوته ، فإنما سلم المعنى واختل بعض اللفظ ، كان ناقصاً للشعر وقبحته عليه ، كما يمرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والبور ، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، وكذلك أن يصف المعنى واختل بعضه .. ولا نجد معنى يختل إلا من وجهة اللفظ .. الخ .

(٦) للثل السائر ٤٧٨ .

(٧) المقدمة ٥٠٨ - ومثل هذا فعله النواحي في مقدمة في صناعة النظم والثر ص ٣٩ .

حيث استقامة اللفظ ، ومشاكلته للمعنى ^(١) .

.. وبمباراة موجزة نرى اهتمام البلاغيين بتحسين اللفظ ، وجودة السبك ، فهذا المجال في نظرهم هو مجال الإبداع الحقيقي ثم إن « الإبداع » - وهو الخاص باللفظ - يبدو مستطاعاً عن المقصود « بالاختراع » ، - وهو الخاص بالمعنى - ثم إن المعاني قد استفرقتها الناس وأتوا عليها « وما أشبه موقف هؤلاء النقاد من التراث العربي القديم بموقف الكلاسيكيين في الأدب الغربي من التراث اليوناني والروماني » ^(٢) .

وقد كان من الطبيعي أن يركز أنصار اللفظ على السرقات الشعرية ، وأن يجعلوها مبحثاً من مباحثهم البيانية الهامة ، ذلك لأن تركيزهم كان على « الصياغة » ، بل يمكن القول بأن البلاغة في شكلها العام قد مالت نحو الشكل ، مع فصل اللفظ عن المعنى وعدم التركيز على الصلة العضوية بينها ، والآمدني يسمي أصحاب هذا النهج : أهل العلم بالشعر ، ويرى أن طريقتهم هي طريقة العرب ، والمرزوقي يسير - بعموده - في هذا الاتجاه .. ولا يزال لهذا الاتجاه أنصار ظاهرون حتى الآن ، فتحت تأثير « البنائية » يعلو صوت جهر في فرنسا بأن الشعر هو التفحص اللفظي ، وهناك من يقول : الفن لغة وأسلوب ، ومن يقول : الفن عمل وصياغة لأن الإنسان لا يبتكر إلا حين يعمل ^(٣) ومن يقول : إن الشكل الذي لا خطر له لا جمال فيه ، وأن الأثر كلما زخر بالأسلوب زخر بالمعنى ، ومن يقول : إن الشعر لا ينسج من « الأفكار » ولكن من « الكلمات » لأنه يفترض أن القصيدة توجد من العلاقات بين الكلمات كأصوات فقط ^(٤) وسنعرف أن أحمد حسن الزيات يقن لهذا الاتجاه بكتابه « دفاع عن البلاغة » .

(ب) وهناك من وقف إلى جانب المعنى مثل « أبي عمرو الشيباني » وهو الذي عناه الجاحظ بقوله : ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق ^(٥) ، وموقفه يطابق الذين قالوا : إنه لا حسن ولا قبح في اللغة ، وإن كل كلمة مشحونة بالمعنى ، ومن الطبيعي أن هذا قاد من زمن بعيد إلى القول بأن من فضائل الشاعر أن

(١) الأصول التراثية في نقد الشعر العربي للماصر د. عدنان قلم ص ٨٤٢ .

(٢) النقد الأدبي ٣٦٤ .

(٣) فلسفة الفن في الفكر للماصر د. زكريا إبراهيم ١٢٥ .

(٤) عن الشعر والتجربة . ترجمة سلى الخضراء الجبوسي ص ٣٢ .

(٥) الحيوان ١٣٦/٢ ، ١٣٢ .

شعره لو ترجم إلى لغة أخرى لم يفقد قوته^(١) ، وليس معنى هذا اهدار اللغة ، ولكن معناه أن اللفظ في درجة دون المعنى ، فهو كما قالوا : ثوب الحسناء ، وقد ذهب إلى هذا « يحيى بن حمزة العلوي » حين أكد رأيه بالقول بأن هناك معاني - كالإنسان - مفهوما لا يتغير ، أما الألفاظ فتختلف دلالاتها في اللغات^(٢) ، ثم إن هناك المعنى الواحد الذي له ألفاظ متعددة ، ثم إنه لو أن المعاني تتبع الألفاظ للزم في كل معنى أن يكون له لفظ يدل عليه ، وهذا لا يتحقق لأن المعاني لا نهاية لها ، والألفاظ متناهية ، ويعتبر الممثل الحقيقي لهذا الاتجاه في الشعر « امرؤ القيس » فقد كان كما قال ابن رشيق « مقبلاً كثير المعاني والتصرف »^(٣) .

وإذا كان أنصار اللفظ قد جعلوا البحري راية على اتجاههم ، فإن أنصار المعنى قد جعلوا أبا تمام راية على اتجاههم ، على حد ما جاء في الموازنة للآمدي « فإن كنت من يفضلون سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرواق فالبحري عندك أشعر ضرورة ، وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة »^(٤) ، على أن هذا الاتجاه قد وصل إلى مداه حين توسع ابن الرومي في قضيتي التوليد ، والاستقصاء ، فقد كان يقلب المعنى ظهراً لبطن ، ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية حتى يمتد على حد تعبير ابن رشيق^(٥) .

(جـ) وقد كان هناك من ساوى بين اللفظ والمعنى كبشر بن المعتز في رسالته ، فالمطلوب عنده أن يكون اللفظ رقيقاً عذياً ، وفخياً سهلاً ، وفي الوقت نفسه يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً .. الخ^(٦) .

ونجد ابن قتيبة يذكر أن خير الشعر ما حسن لفظه ، وجاد معناه ، وما حسن لفظه وتواضع معناه ، وما جاد معناه وقصر لفظه ، وما تأخر معناه وتأخر لفظه ، وقد كان تركيزه الواضح على قضية التساوي في الجودة ، ولهذا قدمه على كل الأقسام ، وقد

(١) الموازنة للآمدي ص ٣٦١ - وفي ضوء هذا سار النقد - .

(٢) الطراز ١٥٠/٢ - ١٥٢ .

(٤) الموازنة ٧٠٦ .

(٦) البيان والتبيين ١٣٤/١ ، ١٣٥ .

(٣) الممددة ٣٧/١ .

(٥) الممددة ٢٤٤/٢ ، ٢٤٥ .

ضرب له مثلاً بما قيل في الهيبة :

في كَفَّه خِزْرَانٌ رِيحُهُ عِيقٌ من كف أروع في عرينه شَمٌ
يُنْفِئُ حَيَاءً ، وَيُنْقِصُ مِنْ مَهَابَتِهِ فَمَا يَكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَنْتَشِمُ^(١)

ويسر ابن طباطبا في هذا الاتجاه حين يؤكد اعتدال الوزن وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ^(٢) ويركز العلوي على ما يسميه التّهذيب والتحقيق ، فالتّهذيب يرجع إلى اللفظ ، أما التحقيق فيرجع إلى المعنى « إذ كان لا مندوحة لأحدهما عن الثاني »^(٣) ، أما حازم القرطاجني فيعمق القضية بطريقته حين يتكلم عن وضع الشيء الوضع اللائق به بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة كما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقاً ومقترباً « بما يناقضه ويدافعه وينافره »^(٤) .

.. فإذا أردنا أن نتعرف على وجه الخصوص على وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني ، وجدناه ينحاز إلى جانب الصياغة ، أو ما يسمى بنظرية « النظم » ، فهو يرى أنه لا قيمة للفظ من حيث كونها مفردة ، ولكن قيمتها تأتي من حيث وجودها في النظم المكوّن للجملة ، وقد كان موقفه هذا طبيعياً بعد أن أبطل حجة القائلين بأن الوقوف إلى جانب المعنى يمسّ قضية الإعجاز القرآني ، ففي الوقوف عند الألفاظ كذلك شبهة عدم التمييز بين القرآن وغيره ، ومن هنا لم يرفض اللفظ عن المعنى ، ثم إنك إذا رتب معانيك في الذهن كان اللفظ « يازالك وتحت ناظريك » فقفزته الموقّعة تشبه قفزة ابن جني الذي ذهب إلى أن الألفاظ وضعت مطابقة بصوتها للمعاني - ، وفي ضوء هذا يكون إعجاز القرآن ليس في اللفظ منفرداً لأنه معروف عند العرب ، ومن هنا يكون لا بد من الصياغة وفي ضوء هذا لا يكون الإعجاز في اللفظ وحده ، ولا في المعنى وحده وإنما يكون في « الاتساق المجيب بينها » ومن الملاحظ أن هذه النظرية ستؤدي إلى الذي وصل إليه النقد الحديث أخيراً ، وذلك لأن القول « بالاتساق المجيب » سيقرب الوحدة الفكرية والشعورية ، وإن كان هذا لا ينفي أن المعنى إذا كان أولاً في النفس فيان اللفظ الدال عليه يجب أن لا يكون أولاً في المنطق ، ومن ثم كانت « نظرية النظم » مقصوداً بها »

(١) الشعر والشعراء ٤/٢٢ .

(٢) عيار الشعر ١٢٤/١ .

(٣) الطراز ، مجي بن حمزة العلوي ص ٥ .

(٤) منهاج البلاغة ص ٥٢ .

صياغة الجمل ، ودلالتها على الصورة ، وهذه الصياغة هي محور القضية والمزية في الكلام ومن هنا يظهر أن النظم - وهو مدار الحسن عند عبدالقاهر - متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، أو عن اللفظ في ذاته متفرداً لأنه صياغة الكلام في جمل متآزرة على جلاء الصورة المرادة^(١).

الاهتمام بالشكل :

ظلت هذه القضية تشغل الناس في كل العصور ، إلا أنهم في العصور المعتمدة نسوا القيمة التي قفز إليها عبد القاهر ، فقد كان وقوفهم يكاد يكون مقصوراً على اللفظ ، إلا أن العصر الحديث بدأ يغير من هذه النظرة شيئاً فشيئاً ، وما يهمنا من هذا كله هو موقف الدكتور طه حسين من هذه القضية ، وإسهامه في جلائها ، فنحن نعرف من كتاباته الأولى - ومن كتاب الأيام خاصة - أنه وقف طويلاً عند حدود الشكل ، ونعرف أن ثقافته بدأت بحفظ القرآن الكريم ، وخطب الإمام عليّ ، وبعض الشعر والمعلقات ، ثم إنه حين دخل الأزهر وجد التركيز كله على الشكل في كل ما يدرس ، وقد بدأ هو يتحرك من داخل هذه النظرة الشكلية ، فنراه يحاور أستاذه الضير في معنى « تصفر » وفي عودة الضير في « فارقتها » في البيت الذي يقول :

فَأُثِّبْتُ إِلَى قَهْمٍ وَمَا كُنْتُ أَتْبَا وَكَمْ مِثْلَهَا فَارَقْتُهَا وَهُوَ تَصْفَرُ
ولقد شك كل الشك في قراءة أستاذه لبيت أبي فراس يقول :

بَسَدْتُ وَأَهْلِي حَاضِرُونَ لِأَنِّي أَرَى أَنْ دَاراً « السَّيِّئُ » مِنْ أَهْلِهَا قَفَرُ
ثم كان اهتمامه إلى الشيخ سيد المرصفي الذي كان يقرأ الحماسة لأبي تمام ، والمفصل للزعروري ، والكامل للمبرد ، والأملالي لأبي علي الفاي ، ولقد كان هذا الاهتمام فتحاً عقلياً له ، ذلك لأن درس الشيخ سيد المرصفي كان تقدماً للشاعر أولاً ، وللراوي ثانياً ، وللعويين بعد ذلك ثم كان بعد ذلك تعرفاً على ما في النص من جمال وذوق ، ثم شرحاً للمعنى جملة وتفصيلاً ، ثم وقفة عند الوزن والقافية ، وعند الكلمة وسط أخواتها ، ثم إنه كان يقوم بمقارنة بين هذا الذوق المرفه القديم ، وبين غلظة الذوق المعاصر ، وقد أفاد

(١) النقد الأدبي ٣٧٧ ، ٣٧٨ .

من الشيخ الاعجاب بالكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب^(١) ، والمعروف أنه سيتجاوز مفاهيم شيخه بعد ذلك .

وهكذا أحسن طه حسين في هذه الفقرة تغليب التراث العربي ، يقول أحمد حسن الزيات في الحديث عنه وعن محمود الزناتي « كنا نمشق الكتب ، فلم ندع في الأدب كتاباً مطبوعاً ولا مخطوطاً إلا قرأناه أو قلّبناه ، والكتابة العربية كانت يومئذ بالنسبة إلينا المكتبخانة المصرية »^(٢) ثم إنه تقلّب في هذه الفترة بين القراءة الحرة لعدد من كتب الأصول والبلاغة والأدب^(٣) ، ثم كان نضجه في الجامعة المصرية القديمة ، من ١٩٠٨ إلى ١٩١٤ وقد كان حصيداً هنا كله رسالته التي تقدم بها إلى الجامعة بعنوان « ذكرى أبي العلاء » ، وفي مقدمة هذا الكتاب يخطو خطوة جديدة ، فهو يذكر أنه لم يرد أن يكون الكتاب موفق العبارة ، رقيق اللفظ ، لأنه لم يرد به إظهار التفوق والتبوغ في فن الإنشاء !.

وفي فرنسا يترسّ بالمنهج ، وبالثقافة في العديد من جوانبها فقد أفاد من « سانت ييف » الذي كان يصنّف الأدباء كما تصنّف النباتات ، ومن « تين » الذي يجعل الأديب ثمرة للظروف الاجتماعية ، ومن « برونثير » المحكوم بنظرية « التشوّه والارتقاء » ، بالإضافة إلى التأثير الواضح بـ « ديكاكارت » ، فهو القائل في الأدب الجاهلي : أريد أن أصطنع في الأدب المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكاكارت للبحث عن حقائق الأشياء ، حتى إذا عاد ظهر بحجم إلى جانب الاهتمام بالشكل الاهتمام بالشاعر ، وعصره ، وصلة الشاعر بالعصر الذي يكتب فيه ، بحيث تتحدد طريقته في « جانب علمي يتصل بفحص النصوص الأدبية وفقّها وتحقيقها واستنباط دلالاتها مع دقة التفسير ، والتعليل ، والتحليل ، ومعرفة الظروف التي أحاطت بها ، والمؤثرات المختلفة التي أثرت في منشئها ، وبيئاتهم ، وعصورهم .. وجانب فني يتصل بنقد النصوص ، وتصوير شخصيات أصحابها ، وما تحدث في نفس قارئها من لذة ، وهو الجانب الذي يحيل التاريخ الأدبي إلى عمل متع يلذ العقل والشعور ، إذ ترى من خلاله خصائص المورخ الأدبية والعقلية ، وملكانته ،

(١) الأيام ١٦١/٢ ، تجديد ذكرى أبي العلاء ٧ ط ٦ ، وراجع الوسيلة الأدبية ٤١٢/٢ ط ١٢٩٢ هـ وصحة البيت هي :
بَسْمُوتٌ وَأَمْلِي حُضْرَتَيْنِ لَأَتِي أَرَى أَنْ دَاراً لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا تَقَرُّ

(٢) مجلة الرسالة (ديسمبر ١٩٥٩) .

(٣) مقدمة تطوف لعبد العزيز البشري .

وقدرته على طرافة العرض والتصوير حتى لكأننا ازاء عمل فني رائع^(١).

على أنه أساساً كان يهتم بقضية الشكل اهتماماً واضحاً وانطلاقاً من أن العرب - كما يقول لم يمنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ، وجزالته، فقد جملوا الإعراب وأضفاء اللفظ، والملازمة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي ييسر على اللسان نطقه، ويزين في الأذن وقعه أساساً لكل هذه الخصال، وهو يقول عن تقدمه الأول إنه كان تقدماً مغالياً في المحافظة، ثم إنه في تقدمه لأهل الكهف لتوفيق الحكيم يقول إنه يعتبر هذا المؤلف ذا خطر في الأدب، ولكنه يذهب إلى عثيين في القصة أحدهما - على حد تعبيره - يسوؤه حقاً، وهو هذا الخطأ المنكر في اللغة، وحين يخرج توفيق الحكيم على الناس بشهرزاده نراه يتعرض لهذا العمل ويطالب المؤلف بالعناية بلغته.

ونراه يقف وقفة طويلة جداً في تقدمه لكتاب جان جاك روسو للدكتور محمد حسين هيكل عند اللغة، ثم إنه يأخذ على المؤلف قوله « وكان قدمه .. » لأن القدم مؤنثة لا مذكورة، ويأخذ عليه استعمال « حتى » ظرفاً مكانياً، ويأخذ عليه نصب مفعول بالأفان وكان حقه أن ينصب بالياء، ويأخذ عليه قوله « وأنت تعلمين أنك أشد ما يكون » بدلاً من « أشد ما تكونين »، ويأخذ عليه استعمال « موهباً » بدلاً من « مهيباً » .. ثم يقول في مقال تال إنه اهتدى إلى أن هذه الكلمة الأخيرة تستعمل بالياء والواو، وإذا هي قياسية حين تستعمل بالياء ومسموعة حين تستعمل بالواو^(٢).

وهو في رثائه الدكتور محمد حسين هيكل يقول : كنتُ أتهمه بأنه لا يحسن العربية، وكان يتهمني بأنني أحسن العربية وأخطيء المعاني، وكان يقول : إنك تبلغ من تنقيح اللفظ ما يشغل قراءك بالفاظك، وكنت أقول له : ولكنك تبلغ من العناية بالمعنى ما يصد قراءك عن قراءتك، لأن لفظك لا يروقهم .. ولقد كان مما أخذه عليه إسرافه في استعمال اسم الإشارة.

وبغنى لا ننسى أنه أخذ على « أحمد أمين » إعراضه عن جمال اللفظ، ومبالغته في القرب من لغة العامة، لأنه كان عليه أن يرفعهم ليتنوقوا الأدب الرفيع « هذه هي

(١) الرؤية الحضرية النقدية في أدب طه حسين ١٠١ د. شوقي ضيف عن طه حسين بين أنصاره وخصومه.

(٢) حديث الأرياء ١١٧٢ وما بعدها.

الديقراطية الصحيحة^(١) ، وفي الوقت نفسه لا تسلم منه لغة الراقي والعقاد .

وما أكثر ما أثار قضية الفصحى والعامية ، مؤكداً أن الفصحى هي الدعامة الأولى للوحدة العربية ، ومذكراً أنه يجب أن تكون للعرب لغة جامعة ليفهموا أنفسهم ، وليتوحد تفكيرهم ، ولتلاحي يوم يحتاج فيه المصري إلى أن يترجم إلى لهجته ما كتب في لهجات أخرى ، ومن كلامه الحاسم في هذا ما جاء في مجلة «شعر الإسلام» .. إن الذين يكتبون العامية لا يفعلون ذلك إلا لأنهم يجهلون اللغة الفصحى ، فمن يحسن العربية ثم يتحول عنها إلى العامية فهو عندي أم في دينه ، ومقصر في ذات وطنه ، لأن اللغة العربية الفصحى لغة القرآن الكريم ، ولغة التراث الإسلامي والعربي المجيد أثناء القرون الطوال ، وهي مقوم من مقومات الحياة لأنها تجمع الأمة العربية جميع أقطارها ، ولأنها تتيح لأدبنا العربي ، وثقافتنا العربية أن تشيع وتؤثر في البلاد العربية المختلفة ، وترفع مكانة الأدب العربي في العالم » وهذا يذكرنا بما كتبه عنه الدكتور محمد عوض محمد حين قال : «إن ثقافته الخصبة هي ثقافة أزهرية متينة قوية الأسس ، وإن ثقافته الغربية ليست إلا زواء وطلاء ، وقديماً قال نابليون : إنك إذا حككت الرومي بدا لك التري وفي وسعنا أن نقول : إنك إذا حككت طه حسين بدا لك الأزهرى القح » .

الوسطية :

والآن ما مفهوم الشعر عند الدكتور طه حسين ؟

إنه - كمادته - يورد الخلاف الذي دار حوله ، فهناك من يرى أنه هو الكلام المنظوم في الوزن والقافية ، وهناك من يرى أنه الكلام الذي يعتمد فيه صاحبه على الخيال ، ويقصد فيه إلى الجمال الفني دون أن يعنيه أن يكون هذا الكلام منظوماً في الوزن والقافية أو غير منظوم ، وهناك من يقف موقفاً وسطاً بين أولئك وهؤلاء ، على أنه يسلفنا إلى رأيه الشخصي فيقول : ومهما يكن من شيء فإن في الشعر جلالاً فنياً خالصاً يأتيه أحياناً من قبل اللفظ ، وأحياناً من قبل المعنى ، وأحياناً من قبلها جميعاً ، ومهما يختلف حظ الشعراء من هذا الجمال ، ومهما يختلف ذوق النقاد ورأيهم في هذا الجمال ، فإن

(١) فصول في الأدب والتفقد ٢١ .

(٢) حديث الأربعاء ١٤/٢٨ .

للشعر منه حظاً ما يتفق الناس جميعاً - إذا سلمت أذواقهم - في الإحساس والشعور به ، وإذا كان الشعراء والأدباء متفقين على أن الشعر يجب أن يتقيد لفظه بالوزن والقافية فهم متفقون كذلك على أن الشعر يجب أن يكون له حظ من هذا الجمال الفني مهما يكن مصدره ومقداره ، ثم يقول « وإذن فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد إلى الجمال الفني ، فإذا اتفقنا على هذا المقدار فلندع الشعراء المنتجين والنقاد وما هم فيه من اختلاف في تقدير هذه القيود ، وتصوير هذا الجمال الفني ، لا يعرض لذلك إلا في الدراسات التفصيلية التي تقف فيها عند شعر الشعراء ونقد النقاد^(١) ».

وللإحاطة أن حديثه عن اللفظ والمعنى لا يضيف شيئاً ذا بال إلى ما وصل إليه عبد القاهر في نظرية « النظم » ، وأن تمريقه الشعر لا يرضى عنه الكثيرون ، وهو لا يذهب بعد ذلك بعيداً في كتابه « ألوان » حين يرى أن الأصل في الكتابة كالأصل في الشعر ، حيث يكون تخيير اللفظ الفصيح الرّصين الجزل للمعنى الصحيح ، والملاءمة بين اللفظ واللفظ ، وبين المعنى والمعنى ، مع الحرص على الإعراب ، والإيثار للألفاظ الصحيحة التي تقرّها اللغة^(٢) ، وعلى كل فقد وضع أنه مشغول من فترة كبيرة بقضية التلازم بين الألفاظ والمعاني ، فهو يقول « لا بد من جمال اللفظ ومتانته ، ولا بد من حسن الأسلوب وورصاته ، ولا بد من هذه الموسيقى التي يحسن وقعها في السّمع والنفس معاً ، والتي تلام بين الألفاظ والمعاني فتؤثر أحسن التأثير في الحسن والشعور^(٣) ».

وهكذا نراه ينتهي إلى ما يمكن تسميته « بالوسطية العربية » ، والتي تشكل أشياء كثيرة في هذه الحضارة ، فهو يذكر في قضيتنا أنه لا يذهب مع هؤلاء الذين يؤثرون القديم فيضيّقونه وفي الحياة سعة ، ولا يذهب مع هؤلاء الذين يغفلون في إظهار الجديد فيذهبون بعيداً عما ألف الناس . ومع ذلك فالتقصد أساس الخير في كل شيء ، لا أمقت القديم ولا أتف من الحديث ، وإنما أرى أني وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتي يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسي^(٤) ».

(١) في الأدب الجاهلي ٣٠٩ وما بعدها .

(٢) ألوان ١٦ .

(٣) حديث الأرياء ٢٧١ وما بعدها .

(٤) حديث الأرياء ١٢٢/٣ .

ولعلّ هذا يسوقنا إلى رأيه في « المسرح الشعري » ، فهو يرفض استخدام الشعر في المسرح الحديث ، لأن الوزن والقافية يتحكمان فيه ، ولهذا كان نقده شديداً لمسرحية شهریار لعزیز أباظة وعبد الله البشير ، فهي مكتوبة أصلاً بالشعر المنشور في الفرنسية وكتبها لا يشق على الناس ، ولا يشغلهم بأوزانه « وهو يسترسل في خياله فيخرج عن حدود الحياة الواقعية ، وأما شاعرنا فقد سلك قصته كلها شعراً منذ أن تبدأ إلى أن تنتهي ، وكلفه ذلك ، وكلف قراءه ونظارته ثغلاً ثقيلاً ، والأستاذ عزيز أباظة يعرف رأيي في التمثيل الشعري في هذه الأيام كما يعرف غيره من القراء ، وهو يردّ على رأيي في مقدمة قصته بعد أن ردّ عليه فيما مضى رداً طويلاً مفصلاً ، ولكنه لم يقنعني الآن كما لم يقنعني من قبل . وإذا كنا قد عرفنا أنه كان راضياً عن أصل هذا العمل في الفرنسية ، وأنه كان مولماً بتعرّف الإنسان العربي على عالم المسرح ، ولهذا ترجم له الكثير من المسرح اليوناني والفرنسي ، فإنه يكون وراء ذلك عدم اقتناعه بالطريقة التي كتب بها عزيز أباظة للمسرح^(١) .

القضية بوضوح :

مرت بنا المرحلة التي كادت أن تكون لغوية بحثة في تفكير الدكتور طه حسين ، ولكن هذه القضية تظهر عنده بوضوح في كتابه « في الأدب الجاهلي » حين يقوم برفض هذا المذهب الخداع الذي يذهب إليه القدماء والمحدثون في تحقيق الشعر الجاهلي ، وخلصته النظر إلى الألفاظ التي يأتلف منها الشعر ، فإن كانت متينة رصينة كثيرة الغريب قيل إنه شعر جاهلي ، وإن كانت سهلة لينة مألوفة قيل إن الشعر مصنوع .

ثم إنه يرفض كذلك القول ببداوة المعنى « فهنا المذهب ليس أقرب إلى الحق من المذهب الذي سبقه ، ذلك لأننا نذكر قبل كل شيء أن يكون العرب كلهم أهل بادية »^(٢) . ثم نراه ينتهي إلى مقياس مركب حين يذكر أنه لا يعتمد على اللفظ وحده ، ولا على المعنى وحده ، ولا عليها ليس غير ، وإنما يعتمد عليها وعلى أشياء أخرى فنية وتاريخية ، فإذا ذهب لتطبيق هذا على « أوس بن حجر » تعرض لحياته ، ثم وقف عند

(١) الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين ١٩٢ .

(٢) في الأدب الجاهلي ٢٥٧-٢٦٢ ط ٢ .

لفظة ومعناه ، ثم انتهى إلى أنه يمتاز بيزتين : إحداهما أن خياله مادي ، وشديد التأثير بالحس ، والثانية أنه كان فناناً يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفناً يدرس ويتعلم ، وهو لا يقف عند الميزة الأولى باعتبارها فطرية في الشاعر ، ولكنه يقف عند الثانية باعتبارها إرادية ، ثم يذكر أنه من هاتين الحصلتين سيتأكد الفن البياني ، وخاصة حين يمتد هذا الاتجاه بواسطة زهر ، وكعب ابنه ، والخطيئة .

ثم نراه يفيض في الحديث عن المدرسة البيانية ، فإذا تعرض لقصيدة من شعر أولها :
ودع لميس وداع الصارم اللّاحي إذ فُتكت في فساد بعد إصلاح
نراه بعد أن يحققها في مصادرها ، يبدأ بذكر ما فيها من تضريع ، ثم ينتقل مطيلاً إلى ما فيها من تشبيه ، وإلى ما فيها من صور شعرية . وحين ينتقل من هذه القصيدة إلى قصيدة أخرى لا يبعد عن هذا كثيراً ، ومثل هذا ينطبق على أحاديثه عن زهر ، والناطقة ، وكعب ، والخطيئة .

هنا بالإضافة إلى نظرة تأثيرية في تناول النص تنبع أساساً من تعاطفه مع الشاعر أو أزوراره عنه ، على نحو ما نعرف مثلاً من تعرضه للشاعرين أبي نواس ، والمتنبي ، فهو يقول مثلاً عن لامية المتنبي في سيف الدولة ، إنه صاغها على مثال لامية السموءل التي أولها :

إذا المرء لم يسدن من اللؤم عرضه فكلّ رداء يرتديه جميل
« فاصطنع الوزن نفسه ، والثقافية نفسها ، واللفظة نفسها أيضاً ، بل هو استعار من هذه القصيدة طائفة من الألفاظ والمعاني والأساليب » وبعد هذا الكلام المتصل بشكل القصيدة نراه ينظر إلى النص - كمادته - باعتباره عملاً فنياً يتصل بالذوق ، وبأداء المعنى في وضوح فيقول « وهو حين ذهب هنا للمذهب الفني أجرى في القصيدة روحاً عذبا غريباً ليس من اليسير وصفه ولا تصويره ، ولكنك تحسه إحساساً قوياً ، بل أنت تقرأ القصيدة ، فإذا هذا الروح يسبق ألفاظها ومعانيها إلى قلبك ، ويشع في نفسك خفة وطرباً .. والغريب أن هذا الروح العذب الخفيف يحتفظ بعذوبته وخفته في القصيدة كلها ، ولكنه مع ذلك يتخذ أشكالاً ، وإن شئت فقل يتخذ ألواناً مختلفة تتباين بتباين المعاني والموضوعات التي يطرقها الشاعر في هذه القصيدة ، فهو على عذوبته حزين شاحب كئيب ،

يشير في نفسك الحنان والرحمة والألم حين يتغنى الشاعر في هذا الغزل الذي بدأ به القصيدة ، فإذا انتهى الشاعر إلى المدح ووصف الموقعة خلع عن هذا الروح العذب الخفيف دائماً حزنه وشحوبه وكأبته .. الخ .

فهر يعتمد كما قال على اللفظ وعلى المعنى ، وعلى الحس التاريخي ، بالإضافة إلى ظاهرة النّوع التي يركز عليها كثيراً في نقده الانطباعي .

القضية .. في ضوء القديم والحديث :

ثم تأخذ القضية - عند الدكتور طه حسين - صورة جديدة ، هي صورة « القديم والحديث » وبخاصة حين يتوكل على أبي نواس مؤكداً أن كلامه في العبث بالطلول من مناهب التجديد والإعراض عن القديم .

وهو يحدد القضية بقوله إن الخلاف بين القديم والحديث أصل من أصول الحياة ، ذلك لأن الجهاد يشتد بين الطرفين حتى يتم انتصار الحديث ، ثم يصبح هذا الحديث قديماً . وهكذا تستمر الحياة ، وهو يوضح ما يذهب إليه بقوله إن تطور الشعر في اليونان أساساً كان في اللفظ والمعنى والنوع ، ولكنه عند الأمة العربية ضيق محصور لأنه لا يتناول إلا اللفظ ، وقد يتناول المعاني في عصر من العصور هو أول العصر العباسي ، ومع هذا تستمر حركة الخلاف بين القدماء والحديثين « ... كان القدماء والمحدثون أيام بني أمية يختلفون في اللفظ اختلافاً ظاهراً ، وكانوا يتخذون اللفظ مقياساً لجودة الشعر ، فكما قرب هذا اللفظ من البداوة ، وكما كان رصيناً يملأ الفم ، ويز السمع كان الشعر جيداً ، أي إن جزالة اللفظ ، وشدة القرب بينه وبين ألفاظ البداية في العصر الجاهلي كانت هي المزية الأولى للشاعر ، ثم تأتي بعد ذلك جودة للمعنى والتعمق فيه ، ثم ظهر هذا الخلاف بيمينه في أول العصر العباسي ، فاختلف الشعراء العباسيون ، واختلف معهم الأدباء واللغويون في أي الشعرين أجمل وأرقى وأحسن : الشعر الذي يحتذى شعراء الجاهلية والإسلام في متانة اللفظ ورسائته وبدائته ، أم الشعر الذي يتخير الألفاظ السهلة العذبة التي ألفها الناس عامة ، لا علماء اللغة خاصة »^(١) وقد انتقل الخلاف في اللفظ إلى

(١) حديث الأربعماء ٧٨ .

الاختلاف في المعنى ، فهل تبقى المعاني بدوية أم تتحضر ؟ وعلى الرغم من هذا فالتجديد الذي وصل إلينا لم يكن جوهرياً ولا مطرباً ، فغاية ما في الأمر كان هناك « تجديد » يشعر بالفرق بين القديم والجديد .

وهو حين يؤكد قضيته بالحديث الطويل عن أبي نواس ، وعدد آخر من الشعراء نراه لا يعتمد عن قضية « اللفظ والمعنى » ، ومثل هذا نراه في قوله « والشعراء أبداً منقسمون إلى قسمين : إلى هؤلاء الذين يتحدثون إلى النفس في سهولة ويسر لا يتكلفون ، وإنما يلتصقون الجمال في مسامرة الطبيعة ، وشعراء آخرين يجدون في هذه العناية باللفظ ، وفي تكلف هذه الألوان من البديع ، فهم لا يعتمدون في الشعر على التحدث إلى النفوس والشعور فحسب ، وإنما يريدون التأثير للموسيقى في النفس والأذن أيضاً »^(١) .

ثم إنه يخلص من هذه القضية إلى القول بأن الخصومة حول القديم والجديد ستظل عتمة أبداً ! .

وفي الوقت نفسه يشير إلى تلك الخصومة التي اشتملت بين مصطفى صادق الرافعي وسلامة موسى كمثالين للقديم والجديد « وقل مثل هذا في الخصومة بين الأدبيين خليل السكاكيني وشكيب أرسلان ، فهما يختلفان في الإيجاز والاطناب والمساواة »^(٢) .

ثم يلقي كلمة حاسمة في الموضوع تقول : إن المذهب الجديد لا يقتل اللغة ، ولا يصرف الناس عنها ، ولا يغير من أصولها وقواعدها ، وإنه يريد أن تكون اللغة حية نامية ، ومن ذكر الحياة والنو قد ذكر التطور ، ومن ذكر التطور وأمن به فهو من أنصار المذهب الجديد رضي بذلك أو كره^(٣) ، ووجهة نظره تنطلق أساساً من اعتقاده أن الأدب انمكاس للحياة ، وأن ما يحدث في الحياة يتأثر به الأدب .

وعلى الرغم من هذا تظل هذه القضية إلى حد كبير في إسارها القديم على الرغم من إعطائها عنواناً جديداً .

(١) من حديث الشعر والنثر ١٠٢ .

(٢) حديث الأرياء ٢٢٥/١ .

(٣) نفسه ٢٢٢ .

القضية ... والتطور :

من المعروف أن هذه القضية قد ثارت بمُنف بين مصطفى صادق الرافعي والدكتور طه حسين ، وقد بدأت الشرارة حين أرسل مصطفى صادق الرافعي رسالة إلى الدكتور محمد حسين هيكل كان قد كتبها إلى أديب من أدباء الشام لنشرها ، وقد كان كتبها - كما يقول - من النمط الأول الذي هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق .. وكان أن علق الدكتور طه حسين بأن أسلوب الرسالة إن كان يروق لأهل القرن الخامس والسادس الهجري فإنه لا يروقنا في العصر الحديث^(١) .

ثم تتحول القضية من النقد الأدبي إلى قضية من قضايا التطور ، وحتمية هذا التطور . والحقيقة الواضحة أن هذه الفترة قد قدمت كتاباً وقفوا - بحسم - إلى جانب الشكل ، بعد أن كانت القضية متيمة بين الفريقين ، ولقد كان في مقدمة الذين وقفوا بجسارة إلى جانب الشكل ، مصطفى صادق الرافعي ، وعبد العزيز البشري ، وقد كان في مقدمة التيار أحمد حسن الزيات بالعديد من المقالات في مجلة الرسالة ، وكتبه « دفاع عن البلاغة » فهو فيه يقف جَهْرَةً إلى جانب الصياغة ، وهو فيه يأخذ على العصر « السرعة ، والصحافة ، والتطفل » ثم نراه يصل إلى حقائق أسلوبية تتمثل في « الأصالة ، والوجازة ، والتلاؤم » كما يؤكد بوضوح أن أنصار الصياغة أقرب إلى الصواب من أنصار المعنى ، وأن تحديد الصور يلزم عنه تحديد الفكر وليس العكس .

ولقد كان ممن أدخل الموضوعية إلى هذه القضية أحمد الشايب - في كتابه « الأسلوب » وأمين الخولي في كتابه « فن القول » .

أما المعاد فإلى جانب اهتمامه أساساً بالمعنى ، إلا أنه أدرك تلك الصلة المتسقة باللفظ ، فأحسن الأشكال عنده هو الشكل الذي يَتَخَطَّى إلى دلالاته ، ويتجاوز إلى معناه ، ويساعد المعنى على الظهور ، ويتلاشى حين يبرز المعنى ، وفي ضوء هذا تكون الجملة البليغة هي التي توصل إلى الفخوى من غير أن تشغلنا بالمبالغة في التحلية ... وهذا ينطبق بدوره على الزهرة البليغة ، والصورة البليغة ، والوجه البليغ « وهو يؤكد دائماً

(١) حديث الأربعماء ٥٢ وما بعدها (ط دار المعارف) .

على أن الجمال في الفن والطبيعة معنوي وليس شكلياً ، وأن الأشكال لا تعجبنا ولا تجمل في تقوسنا إلا لمعنى تحركه أو معنى توحى إليه ^(١) .

وإذا كان العقاد قد ربط بين الشكل والمضمون وقضية الجمال وعلم النفس في كثير مما قال ، فإن هناك من حاول أن يربط بينها وبين العلم والقضايا الاجتماعية ، ولقد كان في هذا الجانب جماعة يتقدمهم سلامة موسى ، وقد أكد هذا بكتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » ، فقد تعرض فيما تعرض « للأحافير اللغوية » والذين ينظرون إلى الخلف ، ثم كان قوله بأن المنطق يجب أن يكون أساس البلاغة .. يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيه الذهني بالفنون ^(٢) ويقول عن الأدب العربي القديم إنه كان يؤلف لأجل الخلفاء والأمراء والفقهاء ، لأن هؤلاء كانوا الدولة وكان أدب الخلفاء والأمراء نادر وقصصاً وأشعاراً تسلى وتذهب السأم « أي سأم البطالة » ^(٣) وهو ينتهي إلى القول بأن الأدب القديم كان أدب ملوك يحرس التقاليد ، ويساند مذهب الدولة ، ويكره الثورة .. بل لا يعرف الثورة ، ثم يؤكد أن الأدب للحياة والإنسانية والمجتمع « وأنه ليس نقطة بديمة أو بيتاً رائعاً وإنما هو ارتقاء وتطور وكفاح » ^(٤) .

أما موقف الدكتور طه حسين الثابت فقد كان كما مر بنا يقف موقفاً بسيطاً ، في حين أنه وقف في أول أمره إلى جانب الشكل ، وأنه قال أخيراً إنه ليس على أحد حرج في التجديد في الشعر وأوزانه وقوافيه ، ولكنه ساق هذا بشقاعة من القدماء وتجديداتهم فهو يقول مثلاً « وقد جدد القدماء عن العرب في شعرهم ، فابتكروا في الإسلام أوزاناً لم تكن في الشعر الإسلامي الأول ، وصنعوا بالقافية ما صنعوا بالوزن ... فليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية ، إذا تسافرت أمزجتهم وطبائعهم ، ولا يطلب إليهم في هذا الحرية إلا أن يكونوا صادقين غير متكلفين ، وصادرين عن أنفسهم غير مقلدين لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك ، ومبدعين فيما ينشئون غير مسفين إلى سخر القول » ويبدو أن هذا كان مجرد تهديئة للشباب الذين انهبوا للدفاع عن أنفسهم بعد أن قسا عليهم ، على نحو ما هو معروف من كتابه « من أدبنا المعاصر » ،

(١) مطالعات ٥٣ وما بعدها .

(٢) البلاغة العصرية ٥٦ .

(٣) الأدب للشعب ٦ .

(٤) نفسه ١٦ .

ذلك لأن موقفه الواضح كان وقوفه عند عدم إهدار الشكل من أجل المعنى ، أو إهدار المعنى من أجل الشكل ، سواء أكان انطلاقه من الحديث عن اللفظ والمعنى ، أو القديم والجديد ، أو الثابت والمتطور ... فإذا كان ميل فإلى الشكل !

فهو حين يقدم - مثلاً - دراسة عن أبي تمام يتحدث عن مولده ، وموته ، ويتحدث عنه بين الشام ومصر ، ثم يتحدث عن صفاته وكتبه ، وما قيل في تقده ، ثم يتحدث عن تنقلاته ، وعن أبي تمام والشعراء ، وعن السبب في بغض المحافظين له ، ثم يصل بنا إلى قوله : « ... والشعراء أبدأ ينقسمون إلى قسمين : إلى هؤلاء الذين يتحدثون إلى النفس في سهولة ويسر ولا يتكلفون ، وإنما يلتصقون الجمال في مسامرة الطبيعة ، وشعراء آخرين يمحون في هذه العناية باللفظ ، وفي تكلف هذه الألوان من البديع ... أما أبو تمام فشئ آخر يعنى بالموسيقى ، وجمال اللفظ ، ولكنه يتجاوز هذه العناية إلى عناية أخرى بالمعنى »^(١).

وهو حين يتعرض للبحر ، يذكر علاقته بأبي تمام ، ومولده ونشأته ، ثم يذكر مدحه وهجاءه ، ويوازن بينه وبين أبي تمام ، ويعرض لصور من وفائه وأخلاقه ، ولصلته بكبار عصره ، ثم يتحدث عن إعجابه بنفسه ، ومنزلته في الشعر ، ثم يتعرض لقصيدة قالها في المتوكل ، وبعد أن يبسط غزلها ومدحها يقول : فأنتم ترون في هذا الغزل ، وفي هذا المدح لفظاً كأهل ما يكون اللفظ الشعري ، وأحسنه اختياراً ، وأجوده انتقاء ، ولكنكم مع ذلك لا ترون تكلفاً للبديع ، ولا تعمقاً في الاستعارة ، ولا إغراقاً في هذه الحسنات اللفظية ، وإن رأيتم شيئاً فهو تكلف لطيف يخلب الأذن ، ويعجب السمع ، ويستهوئ النفس ثم نراه يتعرض للتقسيم في البيت الذي يقول :

يتأبى منعماً ، ويتنعم اسمعاً فاً ، ويدنو وضلاً ، ويبعد صدأ

مؤكد أن الجمال لا يتأتى من المعنى ، وإنما من « التقسيم » فهو قد أتى بأفعال أربعة ، وعكّل كل فعل بمصدر من المصادر ، ثم سير على هذا المنوال الشكلي في عدد من القصائد ، فهو معني بالكلام عن طبيعة الأفعال ، وهو يتكلم عن « الزحاف » في أحد الأبيات ، وعن متانة الألفاظ ، وعن السنين بعد الشين في لفظة « شعوع » وعن الترشيع للقافية ، وعن المطابقة والمقابلة^(٢).

(١) من حديث الشعر والنثر ١٢-١١٠ .

(٢) من حديث الشعر والنثر ١١١-١٢٠ .

القافية كثيراً ، وبأخذ عليه دخول « الباء » في خبر كان التي لم يسبقها نفي ، ثم يقول :
ومثل هنا التقصير في موسيقى القافية وفي النحو كثير ، ولا ينسى أن يأخذ عليه التجسيم
فيا لا سبيل إلى تجسيمه والمبالغة فيه كقوله :

قَدْ تَمَثَّى خِلَالَ غُرْفَتِكَ الصُّوتُ سَتُ ، وَدَبَّ الْكَوْنُ فِي الْأَعْمَاقِ
غَيْرَ هَذَا السَّرَاجِ فِي ضَوْئِهِ الشَّاءُ حَبَّ يَهْفُو عَلَيْكَ مِنْ أَشْفَاقِ
وَبَقَايَا النَّيِّرَانِ فِي الْمَوْقَدِ الْبَاقِ بَلْ تَبْكِي الْحَيَاةَ فِي الْأَرْمَاقِ
ثم يقول في نهاية حديثه : هو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه في حاجة إلى العناية باللغة
وأصولها ، وتعرف أسرارها الدقيقة^(١) .

ومثل هذا وقفته عند « إبراهيم ناجي » فقد قال إن ألفاظه لا تخلو من خطأ ،
وأساليبه لا تخلو من عوج ، ولم يغن عن هذا قوله : إن شعره كاللوسيقى التي يفسدها
القضاء الطلق ، وإن كانت تحسن كل الحسن « حين تغلق الأبواب ، وترخي الأستار ،
ويخلو النجى إلى النجى » ، ويفرغ الصفي إلى الصفي « ذلك أنه لم ينس أن يأخذ عليه
التكلف والحرص الظاهر على إقامة الوزن ، أو على إقرار القافية ، أو على مجازاة جماعة
من الشعراء والمفكرين ، كما نراه يلتفت إلى أخطائه في اللغة والنحو ، بل إنه يتعرض
لأخطاء مقدمة ديوانه « وراء الغمام » التي كتبها محمد الصاوي محمد ، وحين يذهب إلى
التطبيق يقول مثلاً : إن هذا البيت الذي يقول :

فَرَأَيْتُ فِيهَا رَأْتُ عَيْنِي مَلَى أَعْدَ لِيْبِهَجِ النَّاسَا
لم يعجبه لأنه كره قوله « فيما رأْتُ عيني » فقد جاءت للوزن ، كما أن كلمة « أعد لي بهج
الناسا » حشو ، لأنه ليست للملاهي غاية غير هذه الغاية ، وأخيراً يقول : أليس من حق
اللغة على الشاعر ومقدم ديوانه أن يعتذرا إليها من بعض ما تورط فيها من التقصير^(٢) .
وما أكثر ما وقف عند أخطاءه النحو والعروض في نقده لديوان « أنفاس عترة »
لمحمود أبو الوفا^(٣) .

(١) حديث الأربعاء ١٥٨/٣ وما بعدها .

(٢) ألوان ط ١٦ ص ١٧ .

(٣) حديث الأربعاء ١٦٧/٣ وما بعدها .

ومع أنه اعترف للمهجرين بالملكات القوية والخيال إلا أنه رمام بالجهل باللفّة ،
وحين يقف عند قول إيليا أبو ماضي :

مـا بـالـك مـنـكـشاً كـدا قُم نـلـعـب فـي فـيء الشـجر
وـنـهـز الأـغـصـن والـمـمـدا وـــــــنــــنــــنــــنــــنــــنــــن الطير عن الثـر

يقول : إنه لم يحزم الفعل في جواب الأمر ، وأن « المتدارك » يدل على ضعف ذوقه
الموسيقى ، فهو لا يصلح للحكمة والعظة ، ويعجب بقصيدة « الطين » ولكنه يقول : إنها
من أردأ الشعر العربي قافية ، كما لم يرض عن عنوانها ، وأشار إلى اضطراب الوزن في
« المجنون » بين المزهج والكامل ، والملاحظ أن تقده لديوان « الجداول » لإيليا أبي ماضي
يقول أن صاحبه لا يحسن علم الألفاظ والأوزان ، وهو يريد مع ذلك أن يقول الشعر ،
ولست أدري كيف يستقيم هذا للعقل ؟

ثم إنه عاجم المهجرين بضراوة لأنهم لم يستكملوا أدوات الشعر بجهلهم للغة أو
بتجاهلها ، وباتخاذهم هذا الجهل مذهباً ، وأخيراً يحذر من هذه اللجنة القادمة من بعيد^(١) ،
ويبدو أن حالة الرضا الوحيدة كانت على الشاعر فوزي المعلوف ، فقد رضي عن عمله
« على سباط الريح » إلى حد ما^(٢) .

وبصفة عامة نرى أن ما يشكل تقده أساساً كان هو تقسم الشعر إلى شكل وإلى
مضمون ... وقد كانت وقفته دائماً طويلة عند الشكل ، على حد قوله إن الشعر لكي
يكون رائعاً معجباً حقاً « فلا بدّ من جمال اللفظ ومتانته ، ولا بد من حسن الأسلوب
ورصانته ، ولا بدّ من هذه الموسيقى التي يحسن وقعها في السمع والنفس معاً ، والتي تلام
بين الألفاظ والمعاني فتؤثر أحسن التأثير في الحس والشعور » .. بالإضافة إلى المزاج
الخاص الذي عبر عنه في كتاب في الأدب الجاهلي حين قال إنه مها كان عالماً ، وموضوعياً ،
فإنه لا يستطيع أن يستحسن القصيدة إلا إذا لاءمت نفسه ، ووافقت عاطفته وهواه ،
وعلى حد تعبيره « ... ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص » .

(١) الأدب للعاصر ٥٦ .

(٢) تأمل قوله إن جمال القصيدة إنما يأتي من هنا الخيال الفلسفي الساذج الذي يرقى بالإنسان في فلسفة مألوقة قديمة
ليس فيها ابتكار إلى روحيته العليا وإن هذه للموسيقى التي تنبث في الأشرطة كلها مؤلفة من الألفاظ والمعاني ،
ومن هذه الصور القريبة التي يعرضها عليك في جردة ، إنها قصة يسيرة ولكنها رائعة في يسرها .

القضية والمصطلحات الحديثة :

وأخيراً نرى أن القضية تأخذ - بشكل حاسم - مظاهر جديدة وإن كانت لا تبعد كثيراً عن خطوطها الأولى ، فقد ظهرت مصطلحات الفن للفن ، والفن للحياة ، والفن للمجتمع ، وظهرت مصطلحات تتحدث عن الالتزام ، والأدب المهاتف ، والأدب الهادف ، والأدب القائد ، والأدب الصدى ... الخ .

ومن الواضح أن الذين قالوا بأن الفن للفن قد انحازوا إلى الشكل ، فليس المهم عندهم ما يقال ، وإنما المهم كيف قيل ، ليس المهم - كما قيل - لم؟ ولكن المهم كيف؟ ثم إن الأشياء تبدو جميلة بنسبة عكسية للمنفعة ، ذلك لأن رسالة الأدب أصلاً ليست سياسية ولا علمية ولا خلقية ... على أن هذا الاتجاه قد تطور على أيدي الذين نادوا - كسيد قطب - بأنه يجب أن يرد للفظ اعتباره لا على طريقة الجاحظ ، ولا على طريقة المدرسة التعبيرية التي يمثلها المنفلوطي وشوقي ، ولكن عن طريق التطابق بين التعبير وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وكنازك الملائكة في دعواتها المتكررة إلى احترام اللغة فاللغة عندها تتفتح كالوردة بين يدي الشاعر ، وكل ما عليه أن يحترمها ، ويحب صيفها ، ويتذوق أقيستها ، ويدرك أن لها كيانياً متفصلاً عنه ... فاللغة ليست أداة وإنما هي ذات ، ولها شخصية وكيان^(١) ، وكالدكتور زكي نجيب محمود من خلال منهج الوضعية المنطقية ، وكالدكتور رشاد رشدي في دعواته المتكررة لاحترام الشكل^(٢) « لأنه هو الباقي » ثم إن مصطلحي « الجواني والبراني » للدكتور عثمان أمين قد مسا هذه القضية في بعض ما كتب^(٣) .

أما الذين قالوا إن الفن للمجتمع فقد اهتموا بقضية المعنى ، وقد كان رائد هذا الاتجاه سلامة موسى^(٤) ، فقد ذهب ابتداء من عام ١٩٣٤ إلى القول بأن الأديب التقليدي يحتذى أسلوب الجاحظ الكتابي ولا يحتذى أسلوب الفلاح المصري في الحياة ، وأن هذا الأديب

(١) كتاب الوسم الثقافي لجامعة الكويت ص ١١٠ .

(٢) انظر « ما هو الأدب » د. رشاد رشدي ، مع الشعراء د. زكي نجيب محمود .

(٣) انظر « نظرات في فكر العقاد » د. عثمان أمين .

(٤) الأدب للشعب ص ٢ وما بعدها .

يكاد ينخلع رأسه من الالتفات إلى الوراء دون الإحساس بما حوله ، فهو بالتفاتة يعاشر الموت^(٥) .

ثم كان التركيز على هذه القضية بوضوح - وغنى - حين كتب في جريدة الجمهورية في ١٩٥٤/٢/٥ مقالاً بعنوان « صورة الأدب » ، وقد أكد فيه على أنه لا بد أن يتوفر للأدب عنصر الجمال ، سواء أكان « في الألفاظ أو في المعاني أو في النظم والأسلوب أو في هذا كله » وكان مما قاله: إن هناك بين الناس من يريد أن يكون الأدب وسيلة إلى إرضاء الحاجة ، وطريقاً إلى بلوغ المآرب وإن هناك من يرتفعون بالأدب عن هذا كله « ولن يكره هؤلاء للأدب أن يصور بؤس البائس ، وجوع الجائع ، وحرمان المحروم ، بشرط ألا يفرض ذلك عليه فرضاً ، ولا يأخذ به ذلك قانون مرسوم ، أو مذهب سياسي محتوم » ، ولما كان قد وجه حديثه إلى الشباب في هذه الفترة ، فقد تصدى للرد عليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في ١٩٥٤/٢/١٤ وكان مما قالاه إن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ، ووقائع اجتماعية ، وأن الصياغة لا تخرج عن كونها عملية لتشكيل المضمون وإبراز عناصره ، وتبني مقوماته ، فصورة الأدب « ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة م بلى هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته » فادة العمل الأدبي ليست بدورها معاني - كما يرى العميد - وإنما هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه .

والدكتور طه حسين يرد عليها بمقالة بعنوان « يوناني فلا يقرأ » ، ويبالغ في سخريته حين يذكر أن معنى قصر الأدب على المواقف الاجتماعية أن الأدب لا ينبغي له أن يصف الطبيعة ، ويكون الرد عليه بأن أدب الطبيعة أدب إنساني لأنه يعكس تجارب ومشاعر ونظرة إنسانية ، وهذه النظرة تعكس موقف الإنسان من الحياة التي هي بدورها وقائع اجتماعية ، وبالحلaxe أن وجهة النظر المعارضة للدكتور طه حسين كانت تنطلق من مفهوم واضح يعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية من خلق المجتمع ، وأن الحياة لما كانت حقيقة اجتماعية ، فإن على الأدب أن يمثلها خير تمثيل ، وفي ضوء هذا يعتبر الشاعر مؤثراً - ومتأثراً - في المجتمع ، ومن هنا يكون الدكتور طه حسين قد ابتعد عن المضمون المثار في هذه الفترة وهو الأدب في سبيل الحياة ، وبخاصة حين ذهب إلى القول « وإنما

(٥) الأدب للشعب ص٢ وما بعدها .

الأديب حر أن يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء ، والقراء أحرار يقرؤون إن شاءوا ويعرضون إن أجبوا ، ويسخطون إن أثار منهم الأدب سخطاً ، ويرضون إن أثار فيهم الأدب رضا ، وليس بين الأدب وبينهم إلا هذا ، كما أنه تناول القضية بخفة ، وبالع في السخرية بهؤلاء الذين لم يستجيبوا ودخلوا معه في حوار ، ولا يحسنوا أن يبينوا ، ولعله دخل من حيث لا يدري في معارضة مع آرائه المنحازة أساساً للتقدم وللتنوير^(١) ، ولقد كان مما أخذ عليه انطلاقاً من هذه المعركة ، عدم استيعابه للواقع الحيّ بتفاصيله المتفاعلة المتطورة في الزيف أو في المدينة ، ففي دعاء الكروان مثلاً أفرغ صياغة هذا العمل من الحركة ، وجعلها أقرب إلى التجريدات التغمية^(٢) ، ثم دفعت القضية - بصورتها العامة - إلى أن ينزل الدكتور محمد مندور إلى الساحة ويهاجم بعض أعمال كتاب مثل توفيق الحكيم ، ويذكر أن الأدب حين يفقد جماليته لا يفقد طابعه المميز فقط ، بل يفقد أيضاً فاعليته ، وقد أكد هذا كتاب في الثقافة المصرية حين كان هناك تركيز على أن المضمون يجب أن يحافظ على الشكل العظيم^(٣) .

وللاحظ أن هذا كله كان يعمل على الاستحواذ على كلّ أسلحة المعركة ، ذلك لأنه عند التطبيق عند أصحاب هذا الاتجاه كان هناك إهدار لقضية الشكل وتجاوزها ، وكان هناك تركيز على أهمية المضمون باعتباره انعكاساً واضحاً للمجتمع ، بل لقد أصبح القول بأهمية المضمون سلاحاً يشهر في أوجه المحافظين على اللغة ، فقد اتهم المحافظون على الشكل بنعوت تتصل بالرجعية والسلفية ، والقصور في الثقافة ، والعجز عن مجازاة المجددين ، في جميع جوانب الحياة ، بل لقد أصبح الحديث عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية أمراً مضحكاً ، ومع أنه كانت هناك أكثر من نقطة انطلاق مع شباب اليسار الذي دخل معه في حوار إلا أن هذا الحوار لم يقدّم محصولاً وفيراً ، لقد كان هناك إيمان طه حسين بالتقدم والتحصّن ، وتأثره بمفاهيم ابن خلدون من خلال رسالته عنه في السوربون ، وانتفاعه بعدد من كبار الفرتسيين مثل سانت ييف ، وهوبليت تين ، بالإضافة إلى بونتينر، وديكارت ، ولكنه أثر أن يقف عند العموميات في هذه القضية ، وأن يعبث

(١) انظر الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين د. يوسف نور عوض ٢٠٠ وما بعدها .

(٢) في الثقافة المصرية . عمود أمين العالم . عبد العظيم أنيس ٢٥ .

(٣) نفسه ١٩٥ .

(٤) قضايا الشعر المعاصر ٣٩٠ ط ١ .

يهؤلاء الذين ولعوا بالرد عليه .

ولولا نبرتهم العالية ، وجههم له بالقول ما تحدث عنهم بهذا النوع من المראה ، والغضب ، ذلك لأنه كان في بعض المواقف يقف إلى جانب الشبان ببسالة ، على نحو ما فعل حين غاضب من أجلهم سلامة موسى عندما سخر من الجيل الجديد لكتاب القصة ، على نحو ما تقرأ في كتابه « خصام وتقيد » الذي تظهر فيه أكثر من بادرة مشجعة للشباب . وأخيراً :

فقد كان فكر الدكتور طه حسين وليد النظرة العربية المتوارثة التي تفصل الشكل عن المضمون ، وقد تأكد هذا عنده بقراءة عدد من الكتب الأمهات ، وبالاتضاع الخاص بأستاذه الشيخ سيد المرصفي ، ثم كان احتداؤه للعلاقة التي بين الشكل والمضمون حين التحق بالجامعة المصرية القديمة وتعرف على مناهج المحاضرين الأجانب ، وبخاصة المستشرق الإيطالي « نالينو » ، وقد ظهر هنا واضحاً في رسالته عن أبي العلاء ، ثم كانت قراءته العميقة في الفرنسية وبخاصة ما كتب ديكرت ، وقد أكد هذا عنده بصفة خاصة نظرية الرومانسيين في الفصل بين الشكل والمضمون ، لأنه ما دام الأدب عندهم تعبيراً ، فلا بد أن يعبر هذا الأدب عن شيء .

ومهما يكن من شيء فقد كان موقف الدكتور طه حسين منسجماً مع الحضارة العربية ، ومع نفسه ، ومع دراسته ، ومع ثقافته ، ومع الفترة الحسنة التي عاشها بعمق واقتدار .

الرمز
في القصيدة الحديثة
أ.د. محمد فتوح أحمد
جامعة القاهرة

يشغل الرمز الأدبي في القصيدة الحديثة مكاناً لا ينبغي نكرانه أو التهوّن من شأنه ، وقد ذاع على أقلام الشعراء بغض النظر عن انتفاءهم حتى أصبحنا نجد علماً من أعلام الواقعية الاشتراكية المعاصرين يصرح منذ وقت ليس بالبعيد : « إننا لا نؤمن بفلسفة الرمزيين ولكن من حقنا استخدام الرمز كوسيلة أدبية محضة^(١) » ، بل وتعدى الأمر نطاق العمل الشعري إلى غيره من مجالات الإبداع في فنون القصة والمسرحية ، بحيث أصبح الرمز معلماً هاماً من معالم الأدب المعاصر بعمامة ، وهي أهمية يبررها - على أية حال - احساس الفنان المعاصر بصعوبة المعرفة المباشرة ، باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها ، فليس أمامه - والأمر هكذا - إلا أن يعرفها معرفة حسية ، وأن يعبر عنها بنفس الطريقة ، أي بتعبير حسي أساسه الإيجاء .

ورغم كثرة تداول هذا المصطلح - بل وربما بسبب كثرة تداوله - فإنه قد تعرض لزيد من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه ، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته ، ومن داخل النص ، دون حرص على تحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة . وقبل أن نقوم بهذه المحاولة سنتاح لنا فرصة تقوم بعض الاتجاهات التي استهدفت تحديد « الرمز » ، بغية أن يفيدنا هذا - من ناحية - في تكوين فكرة أولية عنه ، وأن يكون - من ناحية أخرى - رصدًا لمختلف التيارات والتأويلات التي تصدت لهذا المصطلح ، وهذا الرصد في حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية .

- ١ -

ويبدو أن الرمز الأدبي Symbol تعرض لما تتعرض له بعض المصطلحات أحياناً من النظر إليها بمقاييس ليست من طبيعتها ، وربما كان هذا منشأ الاضطراب والتناقض في فهمه وتحديده . على أن بإمكان النظرة الفاحصة أن تعود بشق الاتجاهات التي عرضت له

(١) تودور بافلوف في حديث له بعنوان « الواقعية الاشتراكية والممارسة » مجلة « الأدب الأجنبي » ، موسكو ، نوفمبر سنة ١٩٧٠م .

إلى مستويات أربعة كانت أساساً لدراسته : المستوى العام ، المستوى اللغوي ، المستوى النفسي ، المستوى الأدبي .

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز : فإننا نلح اتجاهها للنظر إليه باعتباره قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال كل مظاهر الحياة كما يرى ادوين بيغان^(١) ، وهو لا يعني بذلك سوى أن بعض الأشياء يمكن أن تثير في الإدراك الإنساني من المعاني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر ، وبطريقة أشد وضوحاً يقسم بيغان الرموز إلى نوعين ، أولها هو « الرمز الاصطلاحي » ، ويعني به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها ، كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالاتها ، أما ثانيها فيمكن أن نسميه « بالرمز الإنشائي » ، ويقصد به نوعاً من الرموز التي لم يسبق التواضع عليها ، كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل في وقعه النفسي فقير البوق^(٢) .

وغني عن البيان أن ما اعتبره بيغان النوع الأول من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح أو المواضع ، وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرمز الأدبي . أما النوع الثاني من رموزه فرغم فطنته إلى الأثر الوجداني المتشابه الذي يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيمته هينة ، لأنه لجأ إلى مستوى الوقائع اليومية يستقي منها نماذجه ، دون أن يمدنا بمثال واحد مقتطف من الواقع الأدبي .

أما وبستر Webster فيحدد الرمز بأنه « ما يعني أو يرمي إلى شيء عن طريق علاقة بينها ، ك مجرد الاقتراح ، أو الاصطلاح ، أو التشابه العارض accidental غير المقصود^(٣) وواضح أن كثيراً مما أدرجه هذا الباحث تحت مفهوم الرمز ليس رمزاً بالمعنى الفني ، لأن الاصطلاح أو التلاقي العرضي يفقده القيمة الإيجابية المشروطة في الرمز ، إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالرموز ، وهي علاقة أعمق من مجرد التداخي أو الاصطلاح ، ولذلك يعقب الناقد الأمريكي ولم يورك تيندال على رأي «وبستر» هنا بأنه عام إلى درجة لا تلائم أذواق المتخصصين .

Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, Boston, p.11.

(١) المصدر السابق ص ١٢-١٣ .

W. Y. Tindell, The Literary Symbol, New York, 1955, p.5

(٢)

ويرى كاسيريه Cassirer أن الإنسان بطبيعته حيوان رمزي Symbolic في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه . ورأي كهذا لا يتقدم بنا خطوة في طريق تحديد الرمز^(١) .

والقدر المشترك بين هذه الآراء جميعاً هو أن الرمز إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر ، وأن أصحابها في الواقع لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبي بقدر ما كانوا معنيين بتعريف الرمز بصفة عامة .

أما المستوى اللغوي فربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز على أساسه ، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس ثانياً ، ومعنى ذلك أنه إذا كان أصحاب الاتجاه العام قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة ، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده ، فقصره على الرموز اللغوية ، ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك^(٢) .

أما ريتشاردز وأوجدن فيفوقان بين « الاستعمال الرمزي » و « الاستعمال الانفعالي » للغة ، ويقصد بالاستعمال الرمزي « تقرير القضايا » أي « تسجيل الإشارات » وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين يهدف الاستعمال الانفعالي إلى استخدام الكلمات بقصد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية^(٣) . وبإمكاننا أن نقرن إلى هذا التقسيم تقسماً آخر وضعه العالم اللغوي الألماني ستيفن أولمان يصنف الرموز إلى مجموعتين رئيسيتين : رموز تقليدية كالكلمات منطوقة ومكتوبة ، ورموز طبيعية ، وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشئ الذي ترمز إليه « كالصليب » رمزاً للمسيحية^(٤) . وكلتا التقسيمين يعني - في التحليل الأخير - أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام ، إذ لحظ الجميع « القيمة الإشارية » للرمز لا يتجاوزونها غالباً .

(١) المرجع السابق .

(٢) لنظرية أرسطو عن الرموز اللغوية يراجع د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط٢ ص ٢٧-٢٨ .

(٣) انظر مقدمة « مبادئ النقد الأدبي » لريتشاردز ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ٧ .

(٤) انظر : ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. كمال بشر ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ١٩ .

أما على المستوى النفسي فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالاته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية . يفهم هذا من قول فرويد إن الرمز نتاج اللاشعور ، وإنه أولي فطري Primitive يشبه صور التراث الشعبي والأساطير ، كما يفهم من أقوال كارل يونج Carl Jung الذي يتوسع في تحديد مصادر الرمز فلا يجعلها قاصرة - كما ادعى فرويد - على اللاشعور ، بل يرجع هذه المصادر إلى الشعور واللاشعور ممتزجين ، ثم تمضي إلى أبعد مما انتهى إليه فرويد في شرح طبيعة المصطلح ذاته ، فيفرق بين الرمز Symbol والإشارة Sihne ، ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعاله محددة في وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزاً ، إذ الرمز أفضل طريقة للافضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، وهو معين لا ينضب للغموض والإيجاز ، ومصدر خصب من مصادر التأويل^(١)

وأية هذا جميعه أن كثيرين ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية ، وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسي ، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة قد عرف مدلولها الإشاري ، إما عن طريق الاصطلاح العلمي كما هو الحال في الرموز العلمية ، أو عن طريق التواطؤ الاجتماعي كما هو الحال في الإشارات والرموز الاجتماعية - ومنها اللغة - حتى أصبحت هذه الرموز كلها وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها المقصودة في نفسه .

ولقد يتفق مفهوم الرمز الأدبي مع هذا المفهوم العام لمعني الرمز في أن كلا منها يجعل قيمة إشارية من نوع ما ، وفيما عدا ذلك يتميز الرمز الأدبي بأن ما فيه من معنى إشاري ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الشأن في الرموز العامة ، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهرى بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيد بعرف أو عادة أو اصطلاح ، قيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ، ولا تضاف إليه من الخارج .

الرمز الأدبي :

محاولات رائدة : وربما كان جوته Goethe أول من حدد بطريقة أدبية مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٧٩٧م) ، إذ يصف انطباعاته أثناء إحدى زيارته لفركفورت مقررًا أنه فوجيء بمشاعر خاصة وأليفة أحس بها إزاء بعض الأشياء التي يصفها بأنها رمزية . Symbolic .

وهذه الأشياء - فيما يرى جوته - ليست إلا « حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها ... وتؤثر فينا تأثيراً مألوفاً أو غريباً ، وتجمع ما بين الخلقى والخارجي وتوحدهما ... فحينما يمتزج الخلقى بالموضوعي ينبثق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، وبحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة »^(١) .

وحين يفهم جوته الرمز على أنه يمثل امتزاج الذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقياً مع نزعتة المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للمشاعر ، وترى في الطبيعة مرآة للفنان ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية . ورغم أن إشارته هذه إلى الرمز عابرة وسريعة ، قد كانت ذات أثر في معاصريه وبخاصة « شلنج » و« شليجل » ثم فمين تلاهم :

أما « كانت » فبقي إلى أبعد مما وصل إليه « جوته » إذ يشير في كتابه « نقد العقل الحض » إلى أن الرمز « بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه - وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته - وبين الشيء المادي إلا بالنتائج^(٢) » . ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ، ومن ثم لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والرموز ، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي .

R. Welleke, A History of Modern Criticism, New Haven, 1955, p.210-211.

(١)

(٢) راجع : انطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث . بيروت سنة ١٩٤٩ ص ٩ .

ومثلما كانت نظرة كل من « جوتيه » و« كانت » إلى الرمز الأدبي مثالية تعتمد في الأصل على فعالية الذات ، كانت نظرة « كولردج » الذي أسس فكرته عن الرمز على نظريته الشهيرة في التفرقة بين الخيال imagination والوهم Fancy ، فالخيال هو القوة الحيوية التي تذيب المادة لخلقها في نظام جديد ، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذي يجد مادته حسب قانون التداخي association . والوهم هو أساس الاستعارة allegory والمجاز metaphor ، على حين يعتبر الخيار منبع الرمز ومصدره الرئيسي ، وبواسطته يمكن للفنان أن يستشف العالم من خلال الخاص ، والأبدي الخالد من خلال ما هو دنيوي وموقوت^(١) .

هذه المحاولات الثلاث على طريق الرمز الأدبي يمكن اعتبارها محاولات رائدة ، إذ تلحظ عنصري الإيماء والتجريد في الرمز ، وهما من أهم الأسس التي قامت عليها فلسفة الرمز الحديثة ، ثم هي محاولات إن اختلفت من حيث الصيغة ، فإنها تتفق جميعاً من حيث اعتادها على النزعة المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال عسة الذات ، وترى في الطبيعة رموزاً لحالات النفس الشاعرة .

محاولات حديثة^(٢) : وقد كان مؤتمر الجمعية الفلسفية الفرنسية في ٧ مارس سنة ١٩١٨م ، ومناقشتها لمفهوم الرمز le symbole من أهم ما أسماه بالمحاولات الحديثة . وقد كان المشتركون في الاجتماع متفقين على أن الرمز « شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها عقلية الرامز »^(٣) .

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحاً أن الرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين :

أولاً : أنه يستلزم مستويين ، مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان في عملية

The Literary Symbol, pp. 38-39

(١)

(٢) لا نغوتنا الإشارة إلى ذلك التعريف الذي قدمته دائرة المعارف البريطانية ، إذ جاء في طبعها الرابعة عشرة ، المجلد ٢١ - مادة symbol على يلي : الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئاً غير مرئي ، لملاقة بينها هي للشاشة .

(٣) عدنان الذهبي : سيكولوجية الرمزية - مجلة علم النفس - المجلد ٤ - العدد ٢ - ص ٢١٤-٢١٥ . وكذلك : المجلد ٢ - العدد ٢ - ص ٢٥٦-٢٥٧ .

الابداع غحصل على الرمز .

ثانياً : أنه لا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين ، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التشثيل الباطنة فيه ، ونعني بذلك علاقة المشابهة التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية ، بل يقصد بها تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما . والرمز من هذه الناحية - كما يقرر تندال - ذو علاقة بالهجاز ، ولكنه مجازه شطره غير موضوعي وغير محدد ، ونعني بذلك شطره « الموحى به »^(١) .

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي وليس المحاكاة imitation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز « لا يقرر » و« لا يصف » بل « يوميء » و« يوحي » بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية ، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها الشاعر عن طريق الإثارة العاطفية لا عن طريق التسمية والتصريح وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة تدل على مشار إليه محدد ، أما الرمز فيوميء إلى شيء ما ولكنه غير محدد ولا معين^(٢) .

ويمكن القول - في ضوء ما سبق - أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة ، فانتهاوا به إلى معنى « الإشارة » اللغوية ، وأن من نظروا إليه على المستوى النفسي لم يستطيعوا أن يلمحوا - فيما عدا يونج - من الأفاق الرحبية التي يمتد إليها هذا المصطلح غير « اللاشعور » بوصفه منبعاً للرموز ، بل إن الرواد الثلاثة جوتهم وكانت وكولردج حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية في فلسفة علاقة الذات بالكون أكثر مما كانوا يتحدثون عن نظرية في الإيماء الغني .

وفي اعتقادنا أن أي تحديد للرمز الأدبي ينبغي ألا يعمل المستويين معاً : مستوى الصياغة الفنية ، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الواقع النفسي ، مع أن الفصل بين المستويين يعتبر في الحقيقة فضلاً تحكيمياً ، لأننا نعتبرها وجهين لشيء واحد ، وليس شيئين مختلفين ، ومن ثم يصبح الرمز الأدبي تركيباً لفظياً أساسه الإيحاء بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير ، موحدة بين أمشاج الفكر والشعور ، ولعل هنري برميون كان يلحظ هذا الجانب حين قرر أن « للقصيدة معنيين ، المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر ، والمعنى الذي يفرض أن يستقطر من الأبيات وهو المعنى الأعم الذي لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه ، المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره »^(١) . وكلامه هذا يعني أن الوعي بالرمز يمر بمرحلتين تكادان تتوأكبان زمنياً :

١ - مرحلة العطاء المباشر الذي يقدمه الرمز ، باعتبار أن عناصره مستمدة في الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللفظية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر أو « الجزء الكدر » من القصيدة .

٢ - مرحلة تلقي الإيحاء الرمزي والاستسلام له ، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة حرفية للواقع ، بل هو استكناه له ، وتحطم لعلاقات الطبيعة ، ومن هنا تنبع حيويته وخصوبته وإعجاؤه .

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً ، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتقصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المحسوسة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الناتية للشاعر ، ومن ثم قد يخيّل لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر الذي يستخدم الرمز يعبت في صورته بالطبيعة

(١) انظر : روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، بيروت ، سنة ١٩٥٢ ، ص ١٠٧ .

وبعلاقات المادة ، والحقيقة أنه لا عبث هناك ، إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع ، أو أن يكون الثاني تكراراً للموضوع ، بل الغالب أن يكون للثاني واقعيته الخاصة ، ولكنها واقعية من طراز خاص لا يعتد فيها بالمادي والمحسوس إلا بقدر أثرهما العميق في النفس . وفي تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع أو الموقف الخارجي بل بوجودان الشاعر ذاته ، فلقد تبدو قصيدة « كالقبرة البحرية » لبول فاليري وكأنها تعالج موضوعاً خارجياً هو تلك القبرة الموحشة المخاذية للبحر ، غير أن هذا الموضوع لا يرى في الحقيقة إلا من خلال ذات الشاعر وإحساسه ، وبالمثل قد يتوقع من شاعر « كبر شاعر السياب » حين يقف عند موضوع مثير كالدمار الذي أحدثته القنبلة الذرية في هيروشيما ، أن يصور الآثار الحسية لتلك المأساة الإنسانية ، ولكنه - على الكعس من ذلك - يركز جهده في الإحياء بآثارها النفسية ، ولا يستبقى من نسج الواقعة إلا بعض الخيوط الرئيسية ، التي يعيد صياغتها في إطار من الأوهام والملاوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة ، ولكنه يديرها على لسان مريض في مستشفى الصليب الأحمر في هيروشيما مصاب بالزهري الذي افترس دماغه حتى عاد يتغيل أشياء لا وجود لها إلا في وعيه المصنوم :

ما لست أنساه منها حين أنساها	ماذا تريد العيون السود ؟ إن لها
عَنْ أَوْجِهَ الْغِيدِ حَتَّى ضَاعَ مَعْنَاهَا	مَا بَالُهَا سَتَمَتْنُ الْبُومَ أَوْعِيَةً
رَبِّي وَأَيْنَ اهْتِسَامِ كَانَ يَفْشَاهَا	أَيْنَ اللَّتَاقِيرِ مِنْ لُغْسٍ مَرَّاشِفْهَا
بِي أَعْيِنِ الْبُومَ مِنْ أَجْدَاثِ مَوْتَاهَا ؟	من هذه الخربة الظلمات محذقة
من وهج فانوسها الكلابي وأخفاها	قفراء من غير ثكلي شف مئزرها
طفل ، وطارت وقد ألوى جناحها	تسمى كالاصطاد في ليل يراحتسه
من كل قبر كما لو كان طفلاً لها	عنينة تتقرى كل شامدة
عن يؤاوي وعن أحياء دنياها	في كل قبر ينوقان الردى ديدة
- من حيث رد الصدى - يوم ونادها :	نادتها فأنبرى يزقو لميحتها
لم ندر أين انتهينا بعد لقيائها	« أماء .. إنا هنا ، ربح بنا عصفت
واحتازها وإشربت منه كفاها ^(١)	وانشق من خلفها قبر ليليلها

(١) بدر شاكر السياب : ديوان « أنشودة المطر » ص ٥٢-٥٣ .

في هذه الصورة يبدو واضحاً اعتماد الشاعر على تداعي البصريات الوهمية بدلاً من الترتيب المنطقي ، وفيها كذلك يستعيز الشاعر عن الرصد الخارجي لآثار المساء بتحسس وقعها اللاتي ، فلا يبقى من تلك الآثار إلا ما له أهمية خاصة في إثارة مكامن الفزع والرهبة في نفس المتلقي وإشعاره بعمق الدمار الذي خلفته تلك المساءة ، كالخرابة الظلماء ، والفقر ، والقبر ، والردى ، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات في غطر جديد من العلاقة النفسية ، « فالعميون السود » التي كانت تطالعه من وجوه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الواقعة ، ولكن الذي تغير هو الإطار المكاني الذي أضحي يراها فيه ، فقد أصبحت تسكن رؤس اليوم بدلاً من وجوه الحسان ، ومع أن « اليوم » - فيما نألفه - ذو مدلول واقعي محدد ، فإن وضعه داخل هذه القطعة قد خلغ عليه دلالة رمزية أخرى ، فهو المعادل الفني لنذر الموت ووسائل الدمار التي صنعت الحادثة ، والتي تركت العاصر خراباً قفراً إلا من أم تكلى - هي نموذج لآلاف الأمهات أو للإنسانية بأسرها - تسعى وراء أطفالها الموتي ، وحق الصورة التي يرسمها الشاعر لهذه الشكلي تصطبغ ببجو وهي يتجاوز ما هو مغمود في الواقع ، فهي في جوف الليل تنحني على شواهد القبور تتقراها . حتى إذا أعيائها الجهد نادى أبناءها فكان صوت اليوم رجع الصدى ، بينما ينشق من خلفها قبر جديد يبتلعها فلا يبقى منها سوى كفين ممتدتين للريح ..

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز الأدبي أن يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فهو ثنائي كما تقول « فلورنس كين »^(١) والشاعر يتتبع جزئيات الوجه الحقيقي ويؤكد به ما هو من سماته المميزة ، ولكنه - في الوقت ذاته - يترك لنا الباب مفتوحاً لكي نحس بالوجه الآخر من الرمز ، ونستشف ما أراد أن يوصيه إليه ، وبذلك يجمع الرمز بين الحقيقي - وهو صورته المادية - وغير الحقيقي - وهو محتواه الرمزي - ، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة . فلو أننا قرأنا قصيدة الشاعر « صلاح عبد الصبور » المسماة « العائد » لبدا لأول وهلة وكأنه يتحدث عن طفل حزين شريد ضل عن ذويه فترة من الزمن ثم عاد فوجدهم في انتظاره شوقاً ولغة وحنيناً ، بيد أن القراءة الثانية للقصيدة سرعان ما تنقلنا إلى الوجه الآخر من الرمز ، ذلك الوجه الحقيقي . الذي يتسع لشتى ألوان التأويل :

(١) أنظر : د. عز الدين إسحاقيل : التصوير النفسي للأدب ، القاهرة سنة ١٩٦٣ م ص ٧٥ .

طفلنا الأول قد عاد إلينا
 بعد أن تاه عن البيت سنينا
 عاد خجلان حياءً وحزينا
 فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعدة الأولى الحبيبا
 وتعرفنا عليه
 وبكى لما بكينا في يديه
 وارتقى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئناً ، وغفونا
 وتكسرتنا على عينيه ظلاً
 وتهدجنا على مبسمه المزوم ألقاساً نديات وطلا
 واستندنا حوله
 شفقاً أسمر من حول هلال نائم في قلبنا ^(١)

فالرمز في هذه القصيدة ذو مستويين : المستوى الحقيقي الذي اتخذهُ الشاعر بمثابة القلب لمألفته ، وهو الطفل المائد ، ثم المستوى التجريدي الرمزي ، ونعني به «الحب» الذي افتقده الحبان فترة من الزمن ، والذي أشبهت فرحتها بعودته فرحة الوالدين برجوع طفلها الغائب .

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه ، فمن سمات المائد أن يتلقاه ذووه بالعناق فيرمي بين سواعدهم ، وأن يشتد بها لفرح فيبكون ، وأن يتحلقوا حوله ، إلى غير ذلك من الصور التي تغذي الوجه الحقيقي من الرمز ، غير أنه بين الحين والآخر كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الحقيقي إلى المستوى التجريدي الرموز ، ومن هنا حديثه عن الرعدة الأولى ، وأن المائد هلال نائم في القلب ، ثم قوله في المقطع التالي « وهو ما زال صغيراً وألفاً » ، وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون ، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود .

وإذا كنا نقول بأن الرمز يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فليس معنى هذا امكان

(١) لا أدري إذا كان الشاعر قد قرأ قصيدة روبرت بروك المسماة « اليوم الذي أحببته .. » ، فبينها وبين قصيدته التماثل : « طفل » ، « المائد » بعض للامح للشركة . انظر ديواني الشاعر : « الناس في بلادي » ص ١٠٠ ، « أقول لكم » ص ٣٦ .

الفصل بين الرمز المرموز ، لأنها في الحقيقة وجهان لشيء واحد ، يهمننا فيها الرمز بقدر ما يهمننا للمرموز ، فالقالب في النموذج السابق يعطينا فنياً يمثل ما تعيننا إيماءاته النفسية والشعورية ، وفي هذا يكن عنصر آخر من عناصر الاختلاف بين الرمز والإشارة ، لأن الإشارة لا تعيننا في ذاتها ، بل بما تدل عليه ، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقاً بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه ، ولعل هذا هو السبب في صعوبة ترجمة الرمز ونثر كل معطياته ، وبعبارة أوضح ليس بالامكان أن نقول عن رمز من الرموز أنه يعني كذا وكذا فحسب ، وإلا لما كان موحياً ، « فأمر الرمز - كما يقول تندرل - يماثل تماماً تلك المقولة التي قررها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله »^(١) .

وبما أن الرمز تكثيف للواقع وليس تحليلاً له ، فإن فيه من هذه الناحية ما يصله بالأحلام من حيث ميل كليها إلى الاندماج والتجمع بخنفس بعض الأجزاء المرموزة ، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط ، أو الإيحاء بالصورة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة^(٢) ، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب منا فيها من غوض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتجانس ، فليس ثمة رمز يفضي بكل محتواه لقارئ واحد .

وجزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية ، بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية في البناء العام للرمز ، فكل جزئية لا تعني أكثر من دلالتها الوضعية ، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز ، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز الأدبي ، فهو سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات ، والعمل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة ، إذا تآزرت فيه عناصر الرمز تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضاً شعرياً شاملاً ، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فناً ، وفي تلك الحالة لا يعتمد الشاعر بالشئ في ذاته ، بل بوقعه أو بشذاه النفسي ، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق وبين من يسترون سطحية تجارهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفوس معاً . فليس الرمز - كما حسب بعضهم - بقعاً بصرية متناثرة ، وإنما هو وعي بالتجربة الشعرية ، وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند

The Literary Symbol, p. 11.

(١)

(٢) عن رمزية الأحلام يراجع : سيجموند فرويد ، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ، ص ١٥٥-١٨١ .

الإيجاء بهذه التجربة . وليس من باب الصدفة أن تقرأ قصيدة « كأنشودة المطر » للشاعر العراقي بدر شاكر السياب فتجد معظم مفردات التصوير فيها تنبعث - رغم اختلافها - من مجال حسي واحد ، هو الطريقة التي يتجدد بها شباب الطبيعة ، حين تطرح عن نفسها ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر : رمز الخصوبة والنماء . وقد استغل السياب حتمية هذه الظاهرة الحسية للإيجاء بمحتية مماثلة ليس مجالها الطبيعة ، بل مجالها شخصية الإنسان العربي الذي يتنبأ له الشاعر ميلاد جديد يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث يبني ويبدع ، ذلك هو قانون الوجود الذي يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة في الطبيعة ، والذي لا يشذ عنه الإنسان :

عيناك غابتا نجيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينسأى عنها القمر
عيناك حين تسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر
يرزجه المجداف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غورها النجوم
وتفرقسان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفع الشتاء فيه وأرتماشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء روجي رعشة البكاء
ونشوة روحية تمنانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر^(١)

فغالبية عناصر العمل الشعري هنا - رغم ذاتية ما بينها من علاقات - ترجع إلى منبع حسي واحد ، هو لحظة التحول التي تعترى الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد ، وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء ، والموت والميلاد ، والضياء والظلام . أما « ساعة الفجر » التي تردت في هذا المقطع فلملها

(١) أنشودة المطر - ص ١٦٠ .

لم تتكرر اعتباراً ، لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار ، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل ، وهي كذلك رمز لمفترق الطريق الذي يقف عنده الإنسان العربي بين ماضٍ داج ومستقبل وضئ . وهنا تكتسب عينا الحبيبة اللتان يتحدث عنها الشاعر - وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن - قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليدية .

- ٤ -

وإذا كان الرمز هكذا - رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فكيف إذن يتبذ عن الصورة ، وما طبيعة علاقتها به إن كانت ثمة علاقة ؟ .

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منها بقدر ما هو في درجته من التجريد والتركيب ، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء ... والذي يمنحها معناها الرمز إنما هو الأسلوب كله ، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة المصمم والخصوص أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً .

أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحي به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج ، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارئ من الرمز غير متوقف - فقط - على ما بثه الكاتب أو الشاعر خلاله ، وإنما يتوقف في المقام الأول على حساسية المتلقي ووعيه به ، فالرمز يقع - كما يقرر اليوت - في المسافة بين المؤلف والقارئ ، وصلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلاته بالآخر ، إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إيحاء ، وما وضعان مختلفان^(١) .

(١) انظر كتاب تنبأ للشار إليه ، ص ١٧ .

ومع ذلك فإن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة وتتأزر عناصرها تأزراً إيحائياً حتى تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز ، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز نظرياً ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر استغلال ما في الصورة من قيم إيحائية ، ومن أجل هذا أيضاً نظر إليها بعض المحدثين بمن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيراً عما نهيمه من الرمز ، فهي فيما يرى هولم T.E.Hulme - رائد المدرسة التصويرية - تمثيل حسي يعبر عن رؤيا ، ولا يقنع بالإبانة عن العاطفة أو الشعور ، بل يخلطها خلقاً^(١) .

ولا يتحرج تندال - ناقد الرمزية المعاصرة - من التصريح بأن الصورة نوع أساسي من أنواع الرمز ، فهي - كما يقول - تجسيد لفظي للفكر والشعور^(٢) . ولعل الحاج كليهما - هولم وتندال - على أن يكون المستوى الحسي للصورة قادراً على إثارة المشاعر والأفكار هو ما يقر بها من النظرة الفنية للرمز باعتباره رؤيا وصلة حمية بين الذات والأشياء .

وعلى أقلام بعض شعراء العصر ، ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معاً ، يكاد ينحني التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان - في الوقت ذاته - حديثاً عن الآخر ، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاء ، كما غدا الرمز أقل تجريداً عما كان عليه عند رواد المدرسة الرمزية الأوائل ، وقد تبلور هذا التطور بصفة خاصة في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيراً في شعرنا العربي المعاصر ونعني بها ازرا باوند ، وت.س. اليوت .

أما « باوند » فيرى أن الصورة « مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن »^(٣) ، على حين يراها « اليوت » معادلاً لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ ، مدفوعاً إلى ذلك بنظريته الشهيرة في استقلال العمل الفني ، وأن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فنناً عندما يتوقف عن الاهتمام بمواطنه الخاصة إلا من حيث

(١) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(٢) السابق ص ١٠٥ .

(٣)

هي مادة يستقي منها شعره ، إذ « ليست عواطفنا محور القيمة الفنية ، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف ونعبر بها عنها »^(١) .
ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التي يشير إليها البيوت بكل هذا الاهتمام ؟ إنها في رأي المعادل الموضوعي Objective Correlative الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون الإبحاح بها على نحو ذاتي مباشر ، وهذا المعادل الموضوعي يعني بدوره مجموعة الأشياء أو سلسلة الأحداث التي تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث إذا عرض الشاعر هذه الأشياء والأحداث على نحو ما ، فإن المتلقي يضحى في حالة إشارة شعورية غير محدودة .

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقا ، وبتلك الطاقة الإيحائية التي حملتها الصورة في فكرة المعادل الموضوعي ذابت الحدود - أو كادت - بين الرمز والصورة الشعرية . ولئن كان الاتكاء على هذه الطاقة الإيحائية قد أدى بالقصيدة الحديثة إلى نوع من « الإيهام » ، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطاف الشاعر المعاصر تجاه الحياة الباطنة ، باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها في تعبير مثير يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ، ويعتمد على الوقع الصوتي للألفاظ وتجديد النسيج التركيبي للمألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة وإثارة القوى الشاعرة ، على أن هذا الإيهام - في التحليل الأخير - ينبغي ألا يتحول إلى ألفاظ يستر المعجز بالغموض ، أو إغلاق يهدر طاقة الفن الشعري من حيث هو بوح وإفضاء ، فن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهراً بعمق التفكير ، وهو حينئذ لا ينجح إلا نفسه ، ومنه ما ينشأ نتيجة صعوبة التعبير عن عاطفة قوية أو حالة نفسية تستعصي على الكشف أو التحديد .

إن جمال الرمز قائم - ولا ريب - على عمقه وعظمته الفكرة فيه ، ولكننا لن نستطيع أن ندرك مدى عمقه إذا كانت القصيدة طليماً بحكم الرتاج ، وتلك حقيقة يحسن ألا يتجاهلها شعراؤنا المحدثون إذا أرادوا لتناجهم مكاناً في ديوان الشعر العربي ، ولتكن لنا عبرة من شعراء الرمز في الآداب الأوروبية ، لقد مات منهم أولئك المتلاعبون بالألفاظ والغارقون في خضم النظريات ، ولم يعيش إلا الرمزيون بالرغم منهم ، هؤلاء الذين عرفوا كيف ينقدون أنفسهم من جحيم الغموض المطلق ، والذين لم يضيعوا في أمواج المناقشات المذهبية الحادة .

(١) إيثايتس درو : الشعر كيف نقفه ونطوقه ، بيروت ، سنة ١٩٦١ ، ص ١١٩

حركة إحياء التراث العربي في العراق

أ.د. سامي مكي العاني

الجامعة المستنصرية

من الأحكام المعروفة أن مكانة أي شعب من شعوب العالم إنما تقاس بمقدار ما استتب أبناء ذلك الشعب من الحقائق ، وبوقف ذلك الشعب تجاه تلك الحقائق . ثم ما أنجز بعد الإطلاع على تلك الحقائق .

ويكفي لأي حكم عدل أن يتبين مكانة العرب في كل ذلك ، من خلال تراثهم الزاخر ، وحضارتهم الوارفة عبر القرون .

وأجديني في غنى عن تأكيد هذه القضية ، لأنها صارت من البدهيات التي يعرفها كل قارئ .

كما أجديني في غنى عن تأكيد تواصل التراث العربي في أرجاء الوطن العربي عامة وفي وادي الرافدين خاصة ، منذ العهد القديع إلى أن أصبحت بغداد عاصمة الدنيا ، ولقرون عديدة .

فعلى أرض (الأنبار) من بلاد الرافدين كتبت حروف أول أبجدية في التاريخ ، فكان لها شرف إيجاد الكتابة ، وعن أبناء الرافدين أخذتها بقية العرب ، وانتشرت في الناس^(١) .

وفي أرض وادي الرافدين اكتشفت أقدم مكتبة ، تضم حوالي ثلاثة آلاف وثيقة ، ترجع إلى ٢٧٠٠ - ١٩٠٠ سنة ق.م^(٢) .

وفي بغداد قام أول مصنع للورق في العالم الإسلامي خلال القرن الثاني للهجرة^(٣) .

وفي بغداد أنشئت أول وأقدم مكتبة عربية عامة ، أنشأها هرون الرشيد في القرن الثاني للهجرة ، وسماها بيت الحكمة ، ثم تمهدها من بعده ابنه المأمون حتى صارت أكبر خزائن العالم في عصره^(٤) .

وفي ربوع بغداد قامت أقدم جامعات العالم (النظامية) في عصر الوزير نظام الملك سنة (٤٥٩هـ)^(٥) .

(١) الفهرست : ٤٦ .

(٢) المكتبة ص ٧ .

(٣) تاريخ الكتاب الإسلامي ٨٩ .

(٤) انظر المكتبة ص ١٥ .

(٥) وفيات الاعيان ١٢٧٢ .

إن التراث الذي أتحدث عنه لا يعني علوم الأدب والشعر والدين والتأريخ وما تشعب عن ذلك فحسب . بل هو كل ما صدر عن الفكر العربي الخلاق ، وكل علم وفن سام في بناء الحضارة العربية العملاقة الخالدة ، حتى عدّ بعض مؤرخي الحضارة العربي أن فنون ما ألف فيه العرب تنيف على الثلاثمائة فن .

وسأقصر حديثي هنا على التراث العربي المخطوط فقط ، لأنني مؤمن بأن التراث المخطوط هو الوعاء الذي حفظ لنا كل إبداعات الأسلاف .

ومنذ القدم فطن أعداء الأمة إلى مكانة التراث ، فأغاروا عليه ، وحاولوا طمسه ، تارة بالحرق وأخرى بالفرق ، وثالثة بالحرق .

وما أحدث كارثة بغداد على أيدي التتار عام ٦٥٦هـ بخافية على القراء ، وقد أفاض المؤرخون بالحديث عما صنع أولئك الغزاة المحتلون بمكتباتها وتراثها وعلماؤها ، ظناً منهم أنهم يستطيعون بذلك أن يشفوا غلّ أحقادهم على الحضارة العربية الإسلامية ، وأنهم سوف يستأصلون بذلك أعظم الأعمدة التي ترتكز عليها حياة الأمة ، كما يظن ذلك أحقادهم هذه الأيام .

وقد خيّب الله ظن أولئك وهؤلاء ، فقيّض لهذه الأمة من وهب ماله ، وأنفق كل أيام حياته ، بل أراق دماءه رخيصه في سبيل الحفاظ على مقومات هذه الأمة ، وفي طليعتها تراثها العتيق .

ولم تنفصل حركة إحياء التراث عن حركة اليقظة القومية ولا قامت بمعزل عنها ، وإنما كانت عنصراً أساسياً في برنامجها ، وموقفاً من مواقع النضال في الميدان العام الذي تقاسمه الرواد فيها بينهم .

وفي كل مجال ، كان الاهتمام البالغ باستقراء ماضي تاريخنا ، لا قصداً إلى الرجوع إليه ، والوقوف عنده ، وإنما كان القصد إلى الإنطلاق بالأمة من حيث انتهت مراحل سابقة أعطتها كل ميراثها وكل تجارها^(١) .

ومن هنا حدّد الرئيس القائد صدام حسين اغتازاه الكبير بقرات الأمة حين قال :

(١) تراثنا بين ماضٍ وحاضر ص ٥٧ .

فنحن لا ننسخ الماضي ولا نستنسخ عن الماضي ، وإنما يستلهم روحه بصيغة جديدة من التصور^(١) .

وأولى الرئيس القائد التراث العربي كل الاهتمام حين قرر بأن الاهتمام بالتاريخ مسألة جوهرية وأساسية ، إذ إن بناء حاضر جديّ ومزدهر يستدعي الاهتمام بالماضي ، دراسةً واستشهاداً ، واعتزازاً بجوانبه المشرقة ، لأن الحاضر والمستقبل المزدهر إنما هو امتداد للماضي في جانب مهم منه^(٢) .

وكان للعراق دوره الفعّال في ميدان التراث العربي ، فعمل مع كل الأشقاء العرب ، حيثما كانت أقطارهم للحفاظ على ذلك التراث وصيافته أولاً ، ثم إعادة الحياة إليه ثانياً ، سالماً إلى ذلك كل السبل التي تؤدي إلى تحقيق هذا الغرض النبيل .

ومن خلال الأهداف الكثيفة في عصر التخلف والاستبداد كان يلوح في آفاق الوطن بصيص من نور رجال يحاولون تبديد ذلك الظلام الدامس ، ويعملون على تمزيق الأستار السمكة التي وضعتها عصور المحن والتخلف فوق تراث أمتهم الحالد ، لتخفيه عن عيون أبناء هذه الأمة . ولئلا تتشف منه الأجيال الإيمان بقدرتها على الإضافة والخلق والإبداع ، ولئلا تدرك من فيضه الزاخر حركة الأمة التاريخية الموجهة التي نهض بها الآباء والأجداد .

لقد وجدت هذه الفئة الحيرة من الرجال ، فكانوا المصاييح الهادية ، والرواد الأوائل لحركة إحياء التراث العربي في العراق لاكتشاف جوهر الذات العربي والبحث عن جذورها الأصلية .

ومن أبرز جيل هؤلاء الرواد الكبار أبو المعالي محمود شكري الألوسي ، كان مؤرخاً عالمًا بالأدب والدين ، ومن أوائل الدعاة إلى الإصلاح .

ولد في بغداد سنة ١٢٧٣هـ وأخذ العلم عن أبيه وعمه وغيرها ، وتصدّر للتدريس في داره وفي بعض المساجد . وحمل على أهل البدع في الإسلام ، فماده كثيرون ، وسعوا به لدى الوالي العثماني . فنفاه إلى الأناضول ، فلما وصل إلى مدينة الموصل سنة ١٣٢٠هـ قام

(١) حول كتابة التاريخ ص ٩٥ .

(٢) من حديث السيد الرئيس في اليملائين العرب مايس ١٩٨٢ .

أعيانها فنعموه من تجاوزها ، وكتبوا إلى السلطان محتجين ، فسمح له بالعودة إلى بغداد ، فعاد إليها ، ولزم بيته عاكفاً على التأليف والتحقيق والتدريس ، حتى توفي سنة ١٢٤٣هـ ، وله اثنان وخمسون مصنفاً ، بين كتاب ورسالة ، في التراث وعلوم الدين والأدب والتاريخ ، منها بلوغ الأرب في أحوال العرب ، ثلاثة أجزاء ، ألفه استجابة لطلب لجنة اللغات الشرقية في استكهولم ، وفاز بجائزتها . وأخبار بغداد وما جاورها ، أربع مجلدات .

وحقق عدداً كبيراً من كتب التراث العربي ، منها « المستنصرات » لابن أبي الحديد . بغداد ١٩٢٣ و« نخب الذخائر في أحوال الجواهر » لابن الأكفاني . دمشق ١٢٣٧هـ .

وترك مكتبة تزخر بالمخطوطات النفيسة ، أهديت إلى مكتبة الأوقاف العامة في بغداد^(١)

ومن الرواد الدكتور مصطفى جواد بن مصطفى البغدادي . من الأدباء العراقيين الكبار ، وعقيدتها الأثبات ، ولد في سنة ١٩٠٥ وتعلم ببغداد والقاهرة ثم بالسوربون في جامعة باريس . وكان محدثاً لبقاً عرفته أكثر وسائل الإعلام العربية .

وقد توفي في سنة ١٩٦٩ بعد أن ترك عشرات المصنفات في الأدب والتاريخ والتراث . وكان من الرعيل الأول في تحقيق نصوص التراث العربي ، حقق الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة لابن الفوطي سنة ١٢٥١هـ ثم توالى تحقيقاته بعد ذلك فصدر له « الجامع المختصر في عنوان التواريخ وعيون السير » لابن الساعي ١٩٢٤ .

وظل يوالي تحقيقاته إلى ما قبل وفاته رحمه الله ، حيث نشرت له وزارة الإعلام نصاً أعده للنشر قبل وفاته وهو « مختصر التاريخ » لابن الكازروني . صدر سنة ١٩٧٠ . وقد أُملي في آخر سنوات تدريسه الجامعي آراءه في أصول تحقيق النصوص على طلبة الدراسات العليا بقسم اللغة العربية - جامعة بغداد^(٢) .

(١) انظر لب الألب ٢١٨ ؛ وشخصيات عراقية ٧ ؛ وأعلام العراق ٨٦ ؛ والأعلام ١٣٧٧ .

(٢) انظر في التراث العربي ص ٥ . وفيه ترجمة وافية لحياته وسرد لمصنفات ومجلة المجمع العلمي العراقي ٣١٤/١٨ وفيها ترجمته بخطه .

(٣) نشرها الدكتور محمد علي الحسيني ضمن كتابه «دراسات وتحقيقاته» بغداد ١٩٧٤ .

ومنهم الأب أنستاس ماري الكرمللي ، ولد في بغداد ١٨٤٦ درس في فرنسا وعاد إلى بغداد فأدار مدرسة الكرمليين وعلم فيها العربية والفرنسية ، ونشر مقالات كثيرة حول التاريخ والأدب والتراث العربي في مجلات مصر والشام والعراق ، موقعة بأسماء مستمارة بلغت عشرة أسماء غير اسمه الصريح ، وأصدر مجلة (لغة العرب) في سنة ١٩١١ وألف عشرات الكتب في التأريخ والتراث منها (المعجم المساعد) في خمس مجلدات ، و(شعراء بغداد وكتبتها) أما في ميدان التحقيق فقد كان من أقدم المحققين العرب في العصر الحديث حيث حقق الكثير من الكتب والرسائل منها : (العين) للخليل بن أحمد ج١ بغداد ١٩١٤ و(الإكليل) للهمداني بغداد ١٩٣١ و(النقود) للبلاذري القاهرة ١٩٣٩ و(غيب النخائر في أحوال الجواهر) لابن الألففاني القاهرة ١٩٣٩ .

وكانت له مكتبة عامرة بالخطوط العربية النفيسة انتقلت بعد وفاته سنة ١٩٤٧ إلى جامعة الحكمة ببغداد . ثم آلت إلى مكتبة المتحف في مديرية الآثار العامة^(١).

وعباس بن محمد العزاوي المحامي . ولد في بغداد سنة ١٨٩٠ ، وكان مؤرخاً ثقة ، وأديباً بارعاً ، وعقفاً ثبثاً ، عمل في المهامة أربعين عاماً ، وجمع مكتبة عظيمة لا أظن أن مكتبة خاصة أخرى يمكن أن تضاهيها ، وقد كتب عشرات المؤلفات التاريخية والتراثية ، منها تاريخ العراق بين احتلالين في ثمانية أجزاء ١٩٥٣ بغداد وتاريخ الأدب العربي في العراق في جزئين ١٩٦٢ بغداد . ويمد هذا التأريخ أوثق المصادر في موضوعه ، وحقق عدداً كبيراً من المخطوطات مثل (فتوى في بيان مذهب اليزيدية) للربيعي سنة ١٩٣٥ بغداد و(منتخب المختار تاريخ علماء بغداد) للقمي الفاسي ١٩٣٨ بغداد و(النبراس في تاريخ خلفاء بني العباس) لابن دحية ١٩٤٦ بغداد وقد توفي في سنة ١٩٧١ وألّت مكتبته القيمة إلى مكتبة الآثار العامة^(٢).

وبقية جيل الرواد الأستاذ محمد بهجة الأثري^(٣) - حفظه الله - ولد في بغداد سنة ١٩٠٤ وأخذ عن الإمام محمود شكري الألوسي ولازمه حتى وفاته ، وهو الذي لقبه بالآثري

(١) انظر الأب أنستاس ماري الكرمللي . حياته ومؤلفاته . وفاته في لغة العرب ١١٠-١٣٥ .

(٢) انظر لب الألباب ٤١٤ والروض الأضر ٦٤١ والأعلام ٣٣٧٣ .

(٣) انظر لب الألباب ٣٤٩ والمجمع العلمي العراقي ٥٥ : وأعلام اليقظة الفكرية في العراق الحديث : والمجلد في تاريخ العراق الحديث . صحيفة الثورة العدد (٥٩٣٣) في ١٩٨٧/٨/١١ .

لشدة ولعمه بالأثر ، أي الحديث الشريف . وقد نافذ مؤلفاته على السنين كتاباً ، غير مئات الأبحاث والمقالات . وحقق عدداً كبيراً من كتب التراث ، منها معظم مؤلفات أستاذه الألوسي مثل (بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب) بغداد ١٣١٤هـ (والضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناث) القاهرة ١٣٤١ (وتأريخ نجد) القاهرة ١٣٤٣ (وتأريخ مساجد بغداد وأثارها) بغداد ١٣٤٦ (أدب الكتاب) للصولي القاهرة ١٣٤١ . (ومناقب بغداد) لابن الجوزي بغداد ١٣٤٢ . كما حقق كتاب خريدة القصر للمعاد الأصبهاني (قم العراق) وجاء تحقيقه في سبع مجلدات (طبع وزارة الثقافة والاعلام والمجمع العلمي العراقي) .

وثمة أعلام آخرون من جيل الرواد ، كان لهم دور مجيد في خدمة التراث أمثال علي علاء الدين الألوسي والشيخ محمد رضا الشبيبي والدكتور داود الجلي والدكتور ناجي معروف ، والأستاذ كوركيس عواد - مد الله في عمره - وغيرهم .

واتخذت حركة إحياء التراث في العراق مسارات ومجاور عديدة ، كلها تؤدي إلى حفظ التراث وبعمته والإفادة منه . ومن أبرز تلك المسارات والمجاور :

أولاً : المساعدات المالية :

يقدم بعض أفراد الشعب وكثير من الهيئات الرسمية وغير الرسمية ، المال اللازم لكل من يعمل لنشر التراث وإحيائه لتغطية نفقات الطبع والنشر .

وقد عرّف من الأفراد في هذا الميدان الحاج نعمان الأعظمي الكتي والأب أنستاس ماري الكرمل .

أما من الهيئات والمؤسسات غير الرسمية فتعد مكتبة (المثنى) بإشراف صاحبها المرحوم قاسم محمد الرجب (ت ١٩٧٤) أبرز تلك الهيئات ، وتليها مكتبة (النهضة) بإشراف صاحبها عبد الرحمن حياوي .

وللمؤسسات الرسمية اليد الطولى في هذا الميدان وفي طليعة تلك المؤسسات وزارة الثقافة والإعلام ووزارة الأوقاف والشؤون الدينية ، والجامعات العراقية في بغداد والموصل والبصرة وصلاح الدين والمستنصرية والمراكز العلمية المرتبطة بتلك الجامعات . والمجمع العلمي العراقي .

ثانياً : المكتبات الأهلية العامة :

تنتشر في أرجاء القطر مكتبات أهلية عامة ساعدت الدولة على إيقائها والمحافظة عليها ورعايتها ، لتكون عوناً للمكتبات الرسمية في رفد المواطنين بما يحتاجونه من العلوم والآداب يحتاجونه من العلوم والآداب والفنون في كتب التراث .

ومن تلك المكتبات المكتبة القادرية في جامع الشيخ عبد القادر الكيلاني ومكتبة الخلافي ومكتبة الحاج حدي الأعظمي ومكتبة السيد منير القاضي ومكتبة مدينة العلم في الكاظمية . وجميعها في بغداد .

ومكتبة الحكيم والإمام كاشف الغطاء والروضة الحيدرية وكلها في النجف . وثمة مكتبات أخرى في محافظات القطر .

ثالثاً - المكتبات الخاصة :

يملك كثير من العلماء العراقيين أو الأسر المريقة أو هواة الكتب مكتبات خاصة تزرخ بالخطوط النفيسة والنادرة ، من ذلك مكتبة قاسم الرجب ، وسعيد الديوجي ، وهلال ناجي ، والدكتور حسين علي عفووظ ، وإبراهيم الدروي ، وإبراهيم الواعظ ، وسعيد النقشبندي ، وضياء شكاره ، ومحمد الساوي ، ومحمد الحال ، وآل باش أعيان وآل السنوي وآل الألوسي وآل نيازي ، وآل العربي ، وآل الطريحي ، وآل المرعشي وغيرهم .

المحور الثالث : فهرسة المخطوطات :

تعد فهرسة المخطوطات من جملة الخدمات النافعة للمحافظة على التراث وإحيائه ، وقد نشط العراقيون في هذا الميدان مبكراً ، إذ أعد السيد نعمان خير الدين الألوسي (ت ١٨٩٩) في أواخر القرن التاسع عشر^(١) فهرساً وصف فيه مخطوطات اثنتي عشرة خزانة كتب ببغداد^(٢) .

ونشر كاظم الدجيلي فهرس مخطوطات الخزانة الفروية في سنة ١٩١٤ ونشر الدكتور

(١) ألفه بعد عودته من الحج سنة ١٨٧٨ على ما أشار المؤلف في أحد تعليقاته .

(٢) انظر مقالة الدكتور عماد عبد السلام حول هذا الفهرس في مجلة المكتبة العربية ج ١٠ ص ١١ .

داود الجليبي فهرس مخطوطات الموصل في سنة ١٩٣٧ ومحمد أمين الدين فهرس مخطوطات آل الطريحي بالنجف سنة ١٩٣٨ وعلي الخاقاني الآثار المخطوطة في النجف سنة ١٩٣٨ وهكذا تابع أبناء الرافدين نشر فهراس المخطوطات إلى يومنا هذا . ولعل أبرز تلك الفهارس فهرس مخطوطات الآثار العامة لأسامة النقشبندی وفهرس الأوقاف ببغداد للدكتور عبد الله الجبوري وفهرس الأوقاف بالموصل لعبد الرزاق سالم وفهرس المكتبة القادرية للدكتور عماد عبد السلام وفهرس المجمع العلمي العراقي لميخائيل عواد وفهرس مكتبة الإمام الحكيم لمحمد مهدي نجف .

وأبرز المختصين العراقيين الذين برعوا في جهود الفهرسة الدقيقة في هذا الميدان الأستاذة :

كوركيس عواد صنع أكثر من عشرين فهرساً^(١) . أبرزها ذخائر التراث العربي في مكتبة جستريني^(٢)

وعلي الخاقاني صنع ثمانية فهراس ، أبرزها (فهرس مخطوطات المكتبة العباسية في البصرة)^(٣) .

وأسامة النقشبندی صنع خمسة عشر فهرساً أبرزها فهراس الآثار العامة .

وحيد مجيد هذو صنع سبعة فهراس . والدكتور عبد الله الجبوري صنع ستة فهراس ، أبرزها فهرس الأوقاف ببغداد في أربعة أجزاء ، والدكتور عماد عبد السلام صنع خمسة فهراس ، أبرزها الآثار الخطية في المكتبة القادرية . أربعة أجزاء .

ولم يكتف هؤلاء العلماء الأفاضل بفهرسة ما في العراق من المخطوطات . بل امتدت أفلامهم إلى خارج حدود العراق وساحوا في أرجاء الوطن العربي الكبير وأنحاء العالم حيثما توزع تراث أمتهم الذي تناهته أمم الأرض ، فصنعوا الفهارس لبقايا التراث الذي سلم من التدمير والضياع ، وظل مبعثراً في خزائن الكتب الأجنبية لملهم يدركون بعض ما فات الذين فرطوا بذلك التراث .

(١) أعداد الفهارس المذكور : هي الفهارس التي استطعت معرفتها وقد تكون أكثر ما ذكرت .

(٢) ذكر الأستاذ كوركيس عواد أنه كتب فهرساً لأعماله البيبلوغرافية التي وضعها لا يزال مخطوطاً . (فهارس المخطوطات العربية في العالم ٢/٨)

ومن تلك الفهارس (المخطوطات العربية في دور الكتب الامريكية ، لكوركيس عواد^(١)) وفهارس مخطوطات أكثر من ثلاثين مكتبة في إيران للدكتور حسين علي محفوظ^(٢) . و(مخطوطات مكتبة صوفيا في بلغاريا) للدكتور يوسف عز الدين^(٣) و(ذخائر التراث العربي في مكتبة جيتريتي - دبلن) لكوركيس عواد^(٤) و(المخطوطات العربية في مكتبة لينين بموسكو) لعبد الحميد العلوجي^(٥) و(تراثنا العربي في جامعة مارتن لوثر بألمانيا الديمقراطية ، للدكتور حسين أمين^(٦) . و(مخطوطات طوبقوسراي) للدكتور فاضل مهدي بيات^(٧) و(مخطوطات مكتبة كوبنهاغن الملكية بالنارنك) للدكتور رزوق خرج رزوق^(٨) . و(فهرس المخطوطات العربية المحفوظة في الجمعية الاستشرافية الألمانية بمدينة هالة) للدكتور عدنان الطعمة^(٩) ، و(المخطوطات العربية في مكتبة البودليان بأكسفورد) للدكتور صفاء خلوصي^(١٠) ، و(مخطوطات المكتبة الوطنية لفيض الله) باستانبول ، ومتحف مولانا بـ(قونية) لحيد مجيد هدو^(١١) وغير ذلك من الفهارس^(١٢) .

المحور الرابع : التعريف بالتراث .

يواصل الباحثون العراقيون منذ فترة مبكرة التعريف بالتراث العربي ، والكشف عن كنوزه ونفائسه المدفونة في خزائن الكتب الخاصة والعامة ، فكتبوا الكثير من المقالات والبحوث في هذا الميدان ، وفي فترة متقدمة تأريخياً ، من ذلك الحديث عن (مجموعة صلاح الدين الصفدي) للدكتور داود الجليبي نشره سنة ١٩٣٩^(١) . و(مخطوطة في

(١) بغداد ١٩٥١ .

(٢) مجلة معهد المخطوطات العربية ١٩٥٢ و ١٩٦٠ .

(٣) مجلة الجمع العلمي العراقي ١٩٦٨ .

(٤) للورد ١٩٧١-١٩٧٨ .

(٥) للورد ١٩٧٣ .

(٦) للورد ١٩٧٤ .

(٧) للورد ١٩٧٥-١٩٨٠ .

(٨) للورد ١٩٧٥ .

(٩) النجف ١٩٧٥ .

(١٠) مجلة جمع اللغة العربية . دمشق ١٩٧٧ .

(١١) للورد ١٩٧٩ و ١٩٨٠ .

(١٢) انظر فهارس المخطوطات العربية في العالم (جزئان) للأستاذ كوركيس عواد .

(١٣) مجلة الجمع العلمي العربي ٩ سنة ١٩٦٩ .

تاريخ واسط) لكوركيس عواد نشره سنة ١٩٣٨^(١) و(تحقيقات صغيرة في المخطوطات العربية التي بدار الكتب الوطنية بباريس) للدكتور مصطفى جواد سنة ١٩٣٩^(٢) و(مخطوطة كتاب أنباء الغمر بأبناء العم) و(مخطوطات كتاب نصاب الاحتساب) لكوركيس عواد سنة ١٩٤٢^(٣) وعن (سبط ابن الجوزي - القطب اليوناني ، أو مرآة الزمان وذيله) ومخطوطات في العالم سنة ١٩٤٧^(٤).

ويواصل الباحثون العراقيون دراساتهم القيمة للكشف عن كنوز التراث العربي في كل وسائل الإعلام إلى الآن بكل جد ونشاط .

المحور الخامس :

إقامة المؤسسات والمراكز المعنية بالتراث وإحيائه : تبذل الدولة والمؤسسات العلمية والمؤسسات الثقافية جهوداً كبيرة لإقامة المراكز والمعاهد والجمعيات العلمية لحفظ التراث والتخطيط والتنسيق لإحيائه ، وإعداد المتخصصين به . فتأسست في بغداد جمعية أهلية باسم « جمعية التراث العربي الإسلامي » وقامت في الموصل جمعية بهذا الاسم أيضاً .

وأقامت جامعة بغداد مركز إحياء التراث العلمي العربي وأقامت الجامعة المستنصرية دراسة الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص . وسنكتفي بإعطاء فكرة موجزة عن المؤسستين الأخيرتين .

(١) الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص .

إن هذه الدراسة قامت أصلاً لتؤكد صلة الأمة بتاريخها القومي ، وللمحافظة عليه ، وتيسير سبل الانتفاع منه ، عن طريق إعداد أجيال من الباحثين ، قادرين على حمل أمانة العمل في ميدان تحقيق التراث ، وإعادة نشره بطريقة علمية مدروسة ، سواء فيما تختار من كنوز التراث وتحققه ، أو في المنهج الذي تسلكه في التحقيق ، بعد تشعب

(١) الأخبار الأسبوعية ببغداد .

(٢) المعلم الجديد . ببغداد .

(٣) مجلة الجمع العلمي العربي دمشق (١٧) .

(٤) مجلة الجمع العلمي العربي (١٩) و(٣٢) .

طرق التحقيق ، وتباين أساليب العمل ، وعشوائية الاختيار لما يُحقق .

إن هذه الدراسة طالما كانت أملاً يداعب خيال مثقفي ومفكري وأساتذة الجامعات العربية ، حتى ولدت في بغداد العروبة والتراث والثورة ، ومن حسن الطالع أن ترتبط هذه الدراسة بالجامعة المستنصرية التي كان اسمها عنوان فخر ومجد للإنسانية كافة ، حيث أطلق هذا الاسم على أو جامعة في العالم .

وكان يقبل في هذه الدراسة الطلاب الحاصلون على الشهادة الجامعية في الآداب أو العلوم بتقدير جيد على الأقل ، ومدة الدراسة سنتان دراسيتان ، تكون الأولى للدراسات النظرية ، يدرس الطلاب في الفصل الأول خمس مواد هي : الكتابة العربية ، منهج تحقيق النصوص ، مراكز حفظ النصوص ، فهرسة وتصنيف المخطوطات ، والتراث العربي الإنسان .

ويدرسون خساً أخرى في الفصل الثاني هي : دراسة المخطوط ، منهج تحقيق النصوص ، التراث العربي العلمي ، الأجهزة الحديثة للتصوير والتكبير والطبع ، وصيانة المخطوطات

وبعد النجاح في هذه المواد يسجل الطالب رسالة في تحقيق ودراسة مخطوط في التراث العربي ، العلمي أو الإنساني ، ويعضي الطالب في عمله عاماً دراسياً يُناقش بعد إكاله لينح الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص ؛ وبذلك تعد هذه الدراسة المحققين الذين ينهضون بتحقيق المخطوطات العربية في مجالي العلوم والإنسانيات .

وقد تخرجت في هذه الدراسة كوكبة ممتازة من المتخصصين بعد أن اجتازوا كل تلك المتطلبات ، وهم موزعون الآن في الكثير من المؤسسات المتخصصة بالتراث العربي في القطر . ومن رسائلهم التي نوقشت : النصف في سرقا المتني لابن وكيع ، وجمع اللغة لابن فارس ، والوفيات للسلامي ، ومباهج الفكر ومناهج العبر للوطواط ، والاستفاد من ذيل تأريخ بغداد للدمياطي ، والشوارد للصاغاني ، وكز العلوم والدر المنظوم لابن ثومرت ، وسلم العروج إلى المنازل والبروج للاحساني ، والمقنع في الفلاحة للاشبيلي .

وقد توقفت الدراسة في هذا المعهد بعد انتقاله إلى جامعة بغداد بفترة ، نأمل أن يكون التوقف مؤقتاً ، ليعود المعهد إلى تأدية رسالته العلمية في خدمة فكر الأمة وتراثها .

أما مركز إحياء التراث العلمي العربي الذي باشر أعماله سنة ١٩٧٧ في جامعة بغداد فيستهدف بالدرجة الأولى إلى إحياء التراث العلمي العربي ، والاستفادة منه في النشاطات العلمية الحديثة ، وتتلخص أهدافه بالنقاط الآتية^(١) :

١ - بعث التراث العلمي العربي ، وذلك عن طريق تحقيق ونشر المخطوطات والرسائل العلمية ذات الصلة بالأنشطة العلمية المختلفة ، والعمل على ترجمة أمهات المراجع والأبحاث المنشورة مما يتعلق بالتراث العلمي العربي ، لتوفيرها للباحثين والمهتئين بشؤون التراث وتعميد حركة إحياء التراث في القطر ثقافياً ومادياً .

٢ - تجميع التراث العلمي العربي في مكتبة خاصة تضم المخطوطات والرسائل التي لم تنشر بعد ، والكتب والدراسات التي نشرت حتى الآن ، لتكون في متناول أيدي الباحثين والمهتئين بشؤون إحياء التراث العلمي العربي .

٣ - الاتصال بالمراكز العلمية والمتاحف والجامعات والمكتبات المهتمة بالتراث العربي وتنسيق العمل معها والاستفادة من خبراتها ، وما تحفظ به من مخطوطات وكتب عربية ذات صلة بإحياء التراث العربي ، واستزارة المستشرقين الثقات .

٤ - إقامة مؤتمرات وطنية وإقليمية عربية ، ومؤتمرات دولية والمشاركة فيها من أجل ربط التراث العلمي العربي بالواقع العلمي المعاصر ، وكشف الإبداعات العلمية التي ساهم بها العلماء العرب في العصر الوسيط ، وأثر هذه الإبداعات في التطور العلمي الذي شهدته أوروبا في العصر الحديث .

ويتناول المركز في سبيل تحقيق مهمة إحياء التراث العلمي العربي عدة حقول بالدراسة والبحث هي :

- ١ - الدراسات العلمية البحتة والتطبيقية .
- ٢ - الدراسات الطبية والصيدلانية .
- ٣ - الدراسات الهندسية والمعمارية .
- الدراسات الإنسانية (الاجتماعية ، والاقتصادية ، والقانونية ، والنفسية ، والفلسفية) .

(١) مجلة التراث العلمي العربي ج ١ ص ٤ .

المحور السادس :

تحقيق التراث ونشره .

نهض أبناء الرافدين إلى تحقيق هذه المهمة بكل حماس وإخلاص . وقد هيأت لهم الدولة كل مجالات النشر ، وفتحت أمامهم سبل العمل لتحقيق كل رغباتهم في ذلك . فكانت المجلات المختصة الميدان الفسيح لتلقي كل أعمال المحققين ونصوصهم التراثية القصيرة .

ومن تلك المجلات العلمية الرصينة : اليقين ، والغري ، واللسان العربي ، والجزيرة ، والبلاغ ، وسومر ، وبين النهرين ، والمريد . والإمام الأعظم ، ومجلات كليات الآداب والشريعة والتربية ، والمجمع العلمي العراقي ، والتراث العلمي العربي ، والمورد .

وأقدم هذه المجلات (لغة العرب) حيث صدرت في سنة ١٩١١ . وأكثرها عناية بالتراث (المورد) وقد تكون هي المجلة العربية الأولى في هذا الباب ، وهي فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام منذ سنة ١٩٧١ ولا تزال تصدر لحد الآن وقد صدر عددها الأخير المجلد السادس عشر الممدد الثالث . وتليها في ذلك مجلة المجمع العلمي العراقي ، وهي فصلية أيضاً صدر عددها الأول سنة ١٩٥٠ . وقد صدر عددها الأخير المجلد ٣٨ العدد (٣) .

أما الكتب الضخمة التي لا تستوعبها تلك المجلات ، فلها وسائل نشر أخرى ، هي المؤسسات الرسمية المتخصصة ، وفي طليقتها وزارة الثقافة والإعلام التي جعلت لكل باب من أبواب التراث سلسلة خاصة ، فوحدة للرسائل الجامعية التراثية ، وأخرى للمعاجم والفهارس ، وثالثة لدواوين الشعر ورابعة للتراث العلمي وهكذا .

وأظن أنني في غنى عن تفصيل دور هذه الوزارة في تيسير كتب التراث للقارئ العربي ، لأنني متأكد بأن مكتبة أي من القراء الكرام لا تخلو من كتب تلك السلاسل الذهبية ذات الأسعار الرمزية الزهيدة ، لتيسير الثقافة ونشرها . ثم المجمع العلمي العراقي الذي أصدر ولا يزال يصدر أمهات كتب التراث العربي ، نشراً كاملاً أو مساعدة على النشر . ووزارة الأوقاف والشؤون الدينية التي تقوم فيها لجنة إحياء التراث الإسلامي بنشر عيون الفكر الإسلامي الخالد ، فأصدرت لحد الآن أكثر من مائة كتاب تراثي ، وفي

موضوعات متنوعة ، ما بين الفقه والتفسير والحديث والتأريخ والبلاغة واللغة والنحو والطبقات والشعر والمعرفة العامة .

ومن بين تلك الكتب ما وصل إلى سبعة عشر مجلداً كالمعجم الكبير للطبراني .

وأصدرت جامعة الحكمة في بغداد مجموعة من المخطوطات المطبوعة ضمن سلسلة (منشورات جامعة الحكمة في بغداد) منها (البيان عن الفرق بين المعجزات والكرامات) تحقيق رتشد يوسف مكارثي ١٩٥٨ .

وثمة دور نشر أهلية تضطلع بمهمة تيسير النشر أيضاً ، منها مكتبة المثنى ومكتبة النهضة والمكتبة العلمية ودار منشورات البصري .

وانطلاقاً من الإيمان بأصالة التراث العربي ، وتعميقاً للنظرة العلمية تجاه هذا التراث الضخم ، وربطه بأهداف أمتنا الحرة قررت وزارة التعليم العالي والبحث العلمي تدريس مادة التراث العلمي العربي لطلاب الجامعات والمعاهد العليا ابتداء من سنة ١٩٧٧-١٩٧٨ على حسب اختصاصات الكليات والأقسام ، وأصدرت سلسلة من كتب التراث العلمي ، صدر منها لحد الآن التراث العلمي العربي ، والعلوم الطبيعية عند العرب ، وعلوم الطب والصيدلية عند العرب ، ثم الرياضيات والفلك عند العربي .

وأشرف مركز إحياء التراث العلمي العربي على إصدار مجموعة من كتب التراث العلمي ، منها : مقدمة لعلم الميكانيك في الحضارة العربية ، وموجز في تأريخ العلوم والمعارف . كما أصدر مجموعة من النصوص العلمية المحققة ، منها رسالة في الاضطراب للأعرج الموصل ، وما يحتاج إليه الصانع من علم الهندسة للبوزجاني .

وتعتمد كل الجامعات العراقية إلى تشجيع طلبة الدراسات العليا على دراسة وتحقيق كتب التراث في فروعها المتعددة ، فنوقشت مئات الرسائل العليا في تحقيق أو دراسة كتب التراث العربي .

أسما على نطاق الأفراد ، فقد أولع كثير من الباحثين في العراق لتحقيق التراث وإحيائه ، فأصدرت المطابع مئات النصوص المحققة في كل ميادين المعرفة والعلوم منذ أن دخلت المطابع إلى العراق ولحد الآن^(١) . فقد نُشر (البهجة المرضية في شرح الألفية)

(١) انظر مشاركة العراق في نشر التراث العربي - كوركيس عواد/ مجلة الجمع العربي .

للسيوطي طبعة حجر سنة ١٢٧٣هـ في كربلاء . وصدر (أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ) للقرماني نشره محمد أمين الزندي في بغداد سنة ١٢٨٢هـ وحقق المطران اقليس الموصل كتابي (كيلة ودمنة) لابن المقفع و(فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) لابن ترشاه سنة ١٨٦٩ في بغداد . وحقق نعمان الألوسي (كشف الطرة عن الغرة) لأبي الشناء الألوسي سنة بغداد ١٣٠١هـ و(الألفاظ الكتابية) للهمداني سنة ١٣٠٢ القسطنطينية . ونشر الملا عثمان الموصل (الأجوبة العراقية عن الأسئلة الإيرانية) لأبي الشناء الألوسي . الاستانة ١٣٠٧هـ .

وكان لمكتبة المثنى في بغداد دور رائد في إحياء التراث وتيسير وصوله إلى القراء عن طريق إعادة طبع نواذر الكتب العربية بالأوفسيت . فنشرت أكثر من مائة كتاب مما حققه كبار العلماء العرب والمستشرقين . ومن تلك الكتب النفيسة (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية) لابن البيطار . طبعة بولاق ١٢٩١هـ . و(رسائل ابن سينا) طبعة مهرن في ليدن ١٨٩٩ و(نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة . طبعة ييفان في ليدن ١٩٠٥ . وقد لمت حديثاً في ساء دنيا التحقيق أسماء صفوة من أبناء الرافدين المؤمنين بتراث أمتهن ، العاملين على كشف الحجب عن نقائسهن ، وإعادة إيصال ما انتقطع من حلقات سلسلة أعجاد أمتهن العظيمة .

ومن تلك الأسماء اللامعة الدكاترة والأساتذة نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن ومحمد حسن آل ياسين وإبراهيم السامرائي وهلال ناجي وأحمد مطلوب وحسين علي محفوظ وعبد الله الجبوري وكوركيس عواد وبشار عواد معروف وغيرهم .

إن هذه الأسماء وغيرها من أبناء العراق الفيورين على تراث أمتهن هي التي بوأت العراق مكاتنه الشاغرة في حركة إحياء التراث العربي ، بحيث جعلت نسبة ما نشر في العراق ما بين سنة ١٩٧١ و١٩٧٥ إلى ما نشر في البلاد العربية والإسلامية والأجنبية من النصوص القديمة ٥/١ أي خمس مجموع ما نشر في أنحاء العالم كافة^(١) . علماً أن حركة الإحياء والنشر بعد سنة ١٩٧٥ قد ارتفعت في العراق وتضاعفت .

وقد أحصى أحد الباحثين عدد محققين الشعر فقط من العراقيين لنفاية سنة ١٩٧٦ فكان ١١٣ محققاً ، حققوا ما يقارب مائتي ديوان شعر^(٢) .

(١) مجمل المخطوطات المطبوعة ١٩٧١-١٩٧٥ ج ١ .

(٢) مجلة المورد ج ٢٤ و٢ سنة ١٩٧٦ .

المحور السابع :

ندوات وحلقات التراث العربي .

دأب العراق على احتضان الكثير من الندوات والحلقات الدراسية والمؤتمرات العلمية في ميدان التراث ، وأبرز الجهود في ذلك :

١ - حلقة حماية المخطوطات العربية وتيسير الانتفاع بها سنة ١٩٧٥ .

٢ - ندوة (وضع مشروع أسس تحقيق التراث العربي ومناهجه) سنة ١٩٨٠ .

٣ - دورة صيانة الورق والمخطوطات سنة ١٩٨١ انتظم فيها عشرون مندوباً من الدول العربية .

٤ - دورة في التعليم المستمر . تناولت الأسس الرئيسة في التراث . عقدت في مركز إحياء التراث العلمي العربي . انتظم فيها بعض منتسبي الأجهزة الإعلامية والثقافية في الوزارات ذات العلاقة .

٥ - الندوة القطرية في تأريخ العلوم عند العرب . سنة ١٩٨٥ في مركز إحياء التراث العلمي العربي .

وعما قريب يعقد في بغداد مؤتمر عالمي كبير لإبراز صلة الإنسان العراقي بتراثه . ولتعميق شعوره الوطني ، وتعريفه بأصاله أمته ، وقدرتها على العطاء في السلم والحرب . ولتعريف العالم بجهود العلماء والفلاسفة والمفكرين العراقيين ، وما قدموه من عطاء للأمة وللإنسانية عامة .

المصادر والمراجع

- الأب أنستاس ماري الكرملّي - حياته ومؤلفاته . كوركيس عواد . بغداد مط العاني ١٩٦٦ .
- الأعلام - خير الدين الزركلي . بيروت . دار العلم للملايين . ط ٥ ١٩٨٠ .
- أعلام العراق - محمد هبة الأثري . القاهرة . مط السلفية ١٩٤٥ .
- أعلام اليقظة الفكرية في العراق الحديث - منير البصري . بغداد وزارة الثقافة والإعلام ١٩٧١ .
- تأريخ الكتاب الإسلامي - محمد عباس حمود . القاهرة . دار الثقافة ١٩٧٩ .
- تراثنا بين ماض وحاضر - بنت الشاطي . القاهرة .
- حول كتابة التاريخ - الرئيس صدام حسين . بغداد . دار الحرية للطباعة .
- دراسات وتحقيقات - الدكتور محمد علي الحسيني . بغداد ١٩٧٤ .
- الروض الأزهر في تراجم آل سيد جعفر - مصطفى الواعظ - للوصل ١٣٦٨ .
- شخصيات عراقية - خيري أمين العمري . بغداد . مط دار المعرفة ١٩٥٥ .
- فهارس لغة العرب - اعداد حكمت توماشي . وزارة الإعلام ١٩٧٢ .
- فهارس المخطوطات العربية في العالم - كوركيس عواد . منشورات معهد المخطوطات العربية . الكويت ١٩٨٤ .
- الفهرست - ابن النديم . تحقيق رضا تجمد ١٩٧١ .
- فهرست المطبوعات العراقية . عبد الجبار عبد الرحمن . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد . ١٩٧٨ و ١٩٧٩ .
- في التراث العربي . د. مصطفى جواد . تحقيق محمد جميل شلش وعبد الحميد العلوجي . وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٥ .
- لب الألباب . محمد صالح السهروردي . بغداد . مط المعارف ١٩٣٣ .
- المجمع العلمي العراقي . د. عبد الله الجبوري . بغداد . مط العاني ١٩٦٥ .
- معجم المخطوطات المطبوعة . د. صلاح الدين المنجد . بيروت . دار الكتاب ١٩٧٨ .

- المكتبة . د. سامي مكي العاني وعبد الوهاب محمد علي العدواني . بغداد . وزارة
التعليم العالي والبحث العلمي ١٩٧٩ .
- نواذر المطبوعات العربية التي أحيتها مكتبة المثنى ببغداد . نشر مكتبة المثنى . بغداد .
- وفيات الأعيان . ابن خلكان . تحقيق د. إحسان عباس . دار الثقافة . بيروت .
- مجلة التراث العلمي العربي - جامعة بغداد . مركز إحياء التراث العلمي العربي . ع ١٤
١٩٧٧ .
- مجلة المجمع العلمي العراقي . بغداد .
- مجلة مجمع اللغة العربية . دمشق .
- مجلة معهد المخطوطات العربية . القاهرة .
- مجلة المكتبة العربية - دائرة المكتبة الوطنية . بغداد .
- مجلة المورد . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد .

أثر البحر
• في الشعر الشعبي الكويتي
دراسة نصية

الدكتور عبد الله العتيبي

جامعة الكويت

● نشرت في مجلة البيان الممد ٢٠٢ ، يناير سنة ١٩٨٢ .

الشعر الشعبي بين التأثير والتأثير :

من مسلمات نشأة الفن ، ومقولاتها الأساسية الشابتة ، تلك الجدلية المستمرة بين الإبداع الفني بكل أنواعه واتجاهاته ، وبين الواقع ومعطياته الاجتماعية والسياسية والثقافية والبيئة وحاجاتها . ولا غرابة في ذلك فالفن بأبسط تعريف له هو التلبية الحقيقية لكافة الاحتياجات الإنسانية وفق طورها الحضاري وحركتها الاجتماعية والتاريخية .

ولكي نرى مدى صدق هذه المقولة على الواقع الشعري الشعبي الكويتي فلا بد لنا من الوقوف القصير أمام حقيقتين مهمتين ، تؤكدان في النهاية تحقق تلك المقولة من عدمة . وهاتان الحقيقتان هما :

١ - أثر المدينة في الشعر .

٢ - أثر البحر في الشعر .

أثر المدينة في الشعر :

أخذت ملامح المجتمع الحضري في التكون ، وبدأت تتدرج المدينة كصيفنة حضارية في تشكيل الواقع الاجتماعي وفق قناعاتها ومواصفاتها الجديدة ، ضمن الإطار العام لسلوكيات مجتمع المدينة المستقر ، وفي الخصوصية الاجتماعية التي تخرجه عن دائرة التأطر البدوي ، بكل ما تفرضه تلك الأطر البدوية الموروثة من قيم ومواصفات في العمل والسلوك والاستعداد النفسي المتحفز دائماً للارتحال ، مما يصعب معه تحديد فكرة الانتماء ومفهوم المواطنة عند البدوي ما عدا انتماء القبلي المرتبط بالقبيلة لا بالأرض .

ولعل روح المغامرة التي عرف بها الكويتيون وبخاصة في مجال التجارة البحرية ، والتي أكسبتهم شهرة واسعة في مجال الارتحال الدائم في شق مجار الأرض ، واقتحام المجهول من أجل كسب لقمة العيش . تقول لعل مبعث هذه المغامرة هو ذلك الإحساس الفطري الموروث من عالم البداوة بتحفظها الدائم نحو الانعتاق .

إن شرط التمدين ، وأساس التحول الاجتماعي ، هو فكرة الانتماء الكلي إلى الوطن

بمفهومه الحديث ، أي أن تحمل المدينة الوطن ، محل القبيلة الوطن عند البدوي ، ولا تكتسب المدينة هذه الصفة ، وتنال تلك الدرجة للمستقطبة لكل مكونات الانتماء الوطني ، إلا إذا استطاعت أن تكون المعادل الكامل للمعوض لفكرة القبيلة ، وحين يتوفر لها ذلك تبدأ في إعادة تشكيل الواقع الاجتماعي نفسياً وسلوكياً ، مما يرتب في النهاية كل وسائل الملاءمة لهذا الواقع الجديد ، وتبدأ ملامح التحول الاجتماعي في التشكل على كل المستويات التحضرية .

واللغة كظاهرة اجتماعية ينسحب عليها كل ما ينسحب على المجتمع ، من تحول وتطور وتحضر إذا سنحت له ظروف وشروط ووسائل التحول .

إن هذه الحقيقة إذا صدقت على اللغة بمفهومها القومي ونعني بها اللغة القومية الفصيحة فإن صدقها على اللهجة أكثر وضوحاً لقرئها وحمية التصاقها من مجال التحول الحقيقي ، وهو حركة الحياة اليومية للمجتمع ، وخاصة الطبقات الشعبية منه ، وأصحاب الحرف والمهن بوجه خاص ، لأن الحرف والمهن تحمل معها مصطلحاتها وسمياتها ، فهذه « لهجة البحار » وهذه « لهجة الصيادين » وهذه « لهجة الحدادين » وهكذا ، ولك أن تتصور مقدار الكم اللهجي الذي يضاف إلى لهجة العامة وخصوصاً في المجتمعات الجديدة التي تحولها إلى واقع المدينة مثل المجتمع الكويتي الذي يمكننا تحديد المكونات الأساسية للهجته المحلية ، بأنها مجموعة من لهجات القبائل العربية التي انحدرت مع من انحدر إلى الكويت من هذه القبائل ، مع بعض اللهجات العربية القديمة للقبائل الأقدم استقراراً في هذه المنطقة والتي يمكننا تسميتها باللهجة الحضرية والتي استطاعت - بفضل قدمها في الاستقرار - أن تصبح الإطار اللهجي الرسمي للكويتيين الذين أخضعوا هذه اللهجات القبلية إلى مقاييسهم في الاستعمال والنطق ، وإن ظلت بقايا هذه اللهجات القبلية تحمل بعض الخصوصية الذاتية التي تميزت بها بعض مناطق الكويت القديمة مثل لهجة الشرق ولهجة المرقاب ولهجة القبلة .

إن الكويت المدينة هي التي اعتدت « اللهجة الحضرية » كوسيلة لغوية في وجه اللهجة البدوية ، بعد أن اكتملت للأولى « لهجة الحضر » كل وسائل التلازم مع الواقع الجديد سواء على مستوى البناء الفني لهذه اللهجة أو على مستوى الانتشار والممارسة اليومية لكافة طبقات المجتمع بجانب قدرتها الكاملة أعني « لهجة الحضر » على التعبير عن متطلبات

الواقع الاجتماعي الجديد في كل ميادينه الحيوية في الاقتصاد والفن والحكمة والمثل .

لهذا حين جدت حاجات ومتطلبات المجتمع ، وبرزت ضرورة التعبير عنها في مجال الفن والأدب ، كانت اللهجة المحلية الجديدة هي المؤهل الحقيقي لحمل شرف التلبية الاجتماعية والتعبير عنها أصدق التعبير .

لقد اكتملت لهذه اللهجة شروط النضوج المذهل لأن تكون لغة شعر شعبي يسهم في إعادة صياغة النفسية الاجتماعية الجديدة فهي إطار الحكمة والمثل ، ووعاء الدعوات الإصلاحية على المستوى الوطني أو القومي ، وهي وسيلة التعبير الفني الشعبي في أغاني العمل والبناء ، وأغاني المناسبات الاجتماعية والدينية ، وهي قبل ذلك كله وبعده ، دليل التميز الحضري من نظيره التميز اللهجي البدوي ، بكل ما يعنيه هذا التميز من اختلاف في المفاهيم والمواصفات وتغلغل المعيشة .

وما دامت هذه اللهجة هي وليدة هذه البيئة الاجتماعية ، فلا بد لها من أن تكون مرآة هذه البيئة العاكسة لكل دقائقها ، حتى تصبح مصدراً من أهم مصادر تاريخ حركة التطور الاجتماعي ، ولا يتم ذلك لأي لغة أو لهجة حتى تقوم بينها وبين واقعها الاجتماعي والثقافي والفني ، هذه الجدلدية التي لو أردنا تلمسها في الواقع الكويتي ولهجته لوجدناها في المقولة التالية :

لقد أخضع الواقع الاجتماعي ، بصيغته الحضرية لهجته المؤطرة بسمات البداوة إلى مجموعة من الظروف التي صهرتها وحولتها إلى واقع لهجي ينسجم وواقعها الاجتماعي الجديد ، وما لبثت هذه اللهجة - التي أكسبها المجتمع النضوج والمواكبة - أن ردت الجبل لهذا المجتمع ، فأخذت تجوس نواحيه الإنسانية والنفسية ، ومجالات قضاياها ومشاكله وحاجاته ، في تجربة شعرية جديدة ، تستحدث مكوناتها الفنية من حياة هذا المجتمع ، فكانت الصورة الشعرية المستمدة من البيئة ، وأخيل المخرج في دائرة التصور للإنسان الكويتي الحضري ، والوزن الموسيقي المزاوج بين إيقاع الحركة الدائبة للإنسان الكويتي العامل ، والمنسجمة مع تفاوت الإيقاع النفسي في حالات الطرب وأغاني السمر . وهكذا استمرت هذه الجدلدية بين الفن والإنسان أو بين المبدع والإبداع .

٢ - أثر البحر في الشعر :

البحر هذا العالم الغامض ، مصدر الرزق والموت ، مصدر التوهم الخرافي ، والجنوح الوهمي ، ميدان الانطلاق للاعبدود ، وجدار السور الساجن حد اليأس .

من المؤكد حقيقة أن هذه الصور المتراوحة بين الرومانسية والتفلسف ، لم تدر في خلد الإنسان الكويتي صاحب العلاقة القديعة جداً مع البحر ، صحراؤه المائية الثانية ، لسبب جوهري بسيط ، هو أن وسيلة العيش لا تفلسف والإنسان الباحث عنها لا يتفلسف فالبحر بالنسبة لهم مصدر رزق ومعيشة وحياة وكل ما يمكنهم فلسفته هو إمكانية إيجاد الوسائل الملائمة لهذا الواقع المعيشي الجديد ، ولا بد إذن من إيجاد البدائل ، فإدام الجمل سفينة الصحراء ، فلا بد لهذه الصحراء المائية من جمل فكانت السفينة الشراعية التي حملت سمياتها معظم سميات الجمل وجاءت حكمتهم الساخرة : (غصيب على الإبل تركب جاريات السفن) .

ولا يخفى على القارئ هذه السخرية إدراك المدلول الإنساني لكلمة « الإبل » مما يؤكد رأينا في تفسيرهم للنغمي للبحر كوسيلة معيشة وحياة ، ما لبثت أن تحولت إلى ميدان تفوق ، ومجال ريادة ، ومناطق فخر وتباه ، وما لبث الحس الإنساني الذي أفرز الحكمة الساخرة ، أن تحول إلى التفتي بهذه المهنة البحرية الجديدة كرمز للإنسان المتحضر ، إنسان المدينة بقيها ومواصفاتها ، فأصبح لقب البحارة أو حسب التعبير الشعبي « هل البحر » مرادفاً لكلمة حضري ، أو مدني ، كما أن كلمة « أهل الصحراء » علم على أهل البادية .

إن هذا التايز بين البيئتين الحضرية والبدوية هو الذي جعل الشاعر البدوي يجعل من انتفاء قومه للصحراء مصدر فخر واعتزاز ، بعكس ما لمز به سواهم من سكان المدن من البحارة والعامل وذلك حين قال :

لي لأبيه ما يلبسون الوزاراً

ولا جموها من ... ومجاراً^(١)

(١) اللابة : الجماعة . القوم ، القبيلة . الوزار : نوع من الملابس البحرية وهو الإزار باللغة الفصحى .

وهو في نفس المعنى في الإشارة الرمزية للشاعر الآخر :

طير البحر ————— ينتسب للحراري

لي طار تلقونسه على جبال الابجار^(٢)

وما يجب الحرص على تسجيله هنا هو أن التحول الاجتماعي من البداوة الخالصة إلى التحضر الخالص في واقع المجتمع الكويتي لم يكن كلياً وظاهراً في شتى مظاهر الحياة ، ولكنه تم في أهم مكوناته الأساسية وفي أهمها على الإطلاق وهو « العصبية القبلية » التي فقدت توجهها النقسي المحرك للسلوك ، والمحدد للمواقف عند أهل المدينة مما يفسر ظاهرة الاستسلام لمتعضيات المدينة وسلوكياتها في العمل ، وهذه ظاهرة مهمة في رأينا ، لقد كانت الحياة القبلية بسلوكياتها وأخلاقياتها الموروثة تنظر إلى بعض المهن وبعض الأعمال بعين الازدراء والعيب أحياناً ، في حين تنظر المدينة إلى نفس هذه المهن المهمة المزدهرة بين الاعجاب والتقدير . وفي هذين الموقفين المتناقضين في كثير من القيم والمواصفات ، يكن التحول الحقيقي في حياة المجتمع من طور البداوة إلى طور التحضر ؛ أو قل البداية الحقيقية للتحول بين طورين اجتماعيين .

وكا لعبت* الصحراء بكل رموزها للمادية والمعنوية في حركة الشعر البدوي وأكسبته بعداً تاريخياً وتسجيلياً وثائقياً مها ، فضلاً عن كونه فناً إنسانياً جيلاً . لعب البحر في حركة الشعر الشعبي الكويتي نفس الدور ، بل تجاوزه إلى حد تشكيل الظواهر الفنية واللغوية داخل حركة الشعر نفسه ، والمجتمع ذاته ، مما أسهم في إثراء لغة الشعر والمجتمع معاً . وسوف نرى في النماذج الشعرية التالية ، ما يؤكد رأينا هذا ، الذي استنبطناه أساساً من الشعر الشعبي الكويتي ذاته لسببين مهمين :

الأول : إيماننا التام بضرورة الاعتماد على النص الشعري كمصدر أساسي في استخلاص النتائج والآراء والأحكام .

الثاني : غياب الدراسات والأبحاث المتعلقة بهذا النوع من الشعر ، مما قد يوقعنا في بعض محاذير الريادة ، تلك الريادة التي هي نفسها عذرنا عند الوقوع في محاذيرها .

(٢) الحراري : الصقور . لي : إنا . جال : ساح . الابجار : البحور .

☆ نشرت في مجلة البيان العدد ٢٠٢ ، يناير ١٩٨٢

الناذج الشعرية :

من خلال التتبع الواعي ، والنظر المستمر الدائم في أهم النصوص الشعرية الشعبية الكويتية لعدد من الشعراء الشعبيين ، الذين حرصنا على تتبع ظاهرة أثر البحر في شعرهم بحسب تسلسلهم التاريخي ، قاصدين من وراء ذلك إلى محاولة تحديد الفترة التاريخية لظهور هذا التأثير البيئي في حركة الشعر ، لفت نظرنا أن علاقة اللهجة المحلية وتأثيرها بالحياة البحرية ، أقدم من علاقة الشعر ، وذلك ما قادنا إليه الاستنتاج التالي وهو :

إن تأثير البحر في أقدم نص شعري مكتوب مساو تماماً لتأثيره في أحدث نص شعري مكتوب .

وهذه النتيجة لا تخرج عن احتمالين :

- ١ - إما أن يكون هناك شعر شعبي قديم مفقود تقل درجة تأثيره في البحر .
- ٢ - وإما أن تكون اللهجة الحضرية ، لم تتبلور تبلوراً يؤهلها حمل الشعر إلا في فترة متأخرة ، وهذا الرأي الأخير هو الأرجح في رأينا ، لأنه يؤكد مقولتنا السابقة في « أثر المدينة في الشعر » مع ملاحظة أنه قد يكون هناك شعر شعبي حمل بعض ملامح التأثير بالبحر ، ولكنه شعر تقل نسبة علاقته باللهجة الشعبية ، وهو شعر فترة الانتقال من البداوة إلى المدينة ، ولكن شأنه دائماً شأن فترات الانتقال الذي يسقط - مع الأسف - في حمة الحماسة للونين القديم والجديد .

ولو عدنا إلى نماذجنا الشعرية التي بين أيدينا وحاولنا تحديد ملامح أثر البحر فيها ، تحديداً يوضح تغلغلها في تركيبة البناء الفني واللغوي أو في طبيعة القضايا للشعر لقادنا ذلك إلى تقسيم أثر البحر في الشعر إلى قسمين رئيسيين يحملان كل ملامح هذا الأثر البيئي في هذا الإبداع الفني .

وهذان القسمان هما :

- ١ - أثر البحر في المستوى الفني .
- ٢ - أثر البحر في قضايا الشعر .

١ - أثر البحر في المستوى الفني للشعر :

ونقصد بالمستوى الفني هنا أهم المكونات الأساسية للإبداع الشعري ، وهي هنا مستوى اللغة ومستوى الصورة ومكوناتها الفنية ، ولا أعتقد أن هناك مهنة من المهن ، بلغ تأثيرها في إبداع مجتمعاتها بلغ تأثير مهنة البحر ، في الإبداع الفني للمجتمع الكويتي ، حيث شكلت الفنون الفنايية البحرية الجزء الأكبر من مساحة الخريطة الفنية ، بموسيقاها ورقصاتها وإيقاعاتها الثرية جداً ، وأنواعها الكثيرة التي عبرت عن كل مرحلة من مراحل العمل البحري ، بداية من صنع السفينة على اليابسة حتى عودتها من رحلتها الطويلة الشاقة مروراً بكل التفاصيل الصغيرة لمسيرة العمل فوق السفينة أو تحتها في المم أو في الأرض . مع حلها لكل المعاناة الجسدية والنفسية للإنسان البحار في كده اليومي ، وحنينه الدائم للحبيبة المرأة الوطن ، الأطفال الاستقرار الطائنية .

إن هذه الحميمة الفنية اللاصقة بصمم الوجدان الشعبي هي التي وظفت كل معطيات اللغة المتداولة في البناء الفني ، وهي تبرز الفن الذي امتد كجسر عبرت فوقه مصطلحات وألفاظ ومفردات الحياة البحرية إلى معجم الشعر الشعبي بصورة يتأكد معها رأينا السابق في طبيعته الجدلية بين المجتمع وإبداعه ، وبين إبداعاته المختلفة ، فالمجتمع هو مبدع الحاجات والفن هو الملبي ، وفروع الفن المختلفة تتجاوز في مجملها لكي تلي كافة جوانب الحاجات والمتطلبات الاجتماعية ، كل فن في مجال انطلاقه ، وعبر إمكانياته الذاتية .

أولاً - مستوى اللغة :

ونقصد بهذا المظهر مجموعة المفردات اللغوية التي اكتسبت مدلولها ومعناها الأساسي من متطلبات البيئة البحرية ، ومن ثم أتسمت دائرة هذا المدلول لتشمل المعاني التي تلتقي ومدلوله الأساسي بصورته العامة سواء على المستوى الحقيقي أو المجازي ، فمثلاً إذا كانت كلمة « ولى » ومعناها الأصلي « الريح الملائمة للإبحار » فإن استعمالها الشعري قد يجعلها تعني الاستطاعة ، والمقدرة ، والظروف المناسبة ، كما جاء في قصيدة للشاعر (فهد بورسلي) يتحدث فيها عن رأيه الخاص في العلاقات الاجتماعية ومدى انعكاسها عليه وعلى تفكيره الخاص حيث يقول :

_____ ماني بكاره من تكلم ولامي

(٣) حق ولافي كار كاره ولامي

في كار نفسي لين (يذعذع ولامي)

(٤) درع على كتم السراير حشاها

وإذا كان الشاعر « فهد بورسلي » قد وظف هذا المصطلح البحري توظيفاً حاول خلاله التعبير عن موقف إنساني خاص بالفخر والتباهي بالاعتداد الذاتي على النفس للمؤكد بقناعتها في فلسفة الصبر ، والانتظار حتى تحين اللحظة المناسبة ، فإن الشاعر « عبد الله الفرج » قد وظف هذا المصطلح البحري (ذعذع ولامي) ، في معنى نفسي مختلف ، فهو يفسر فيه رأيه بهذه الحياة التي تمنح كل فرصها لغير مستحقيها في نفس الوقت التي تحجبها عن هم جديرون بها ، حيث يقول :

فنج يا السورق مها شئت اسجع

زمان ما رمى لاحد ذمامه

ودهر غمادر الحرين تلووى

عليهم قسط ما (ذعذع ولامه)

وهذا هو الشاعر « عبد الله الدويش » يفخر بإرادته القوية التي مكنته من ترويض نفسه الجامحة ، حتى وإن تسنت لها كل مبررات الجوح والشطط: حين يقول :

هضمت النفس وهي من أول جببـه

ولاهب الـ_____ ولايم وافقني

(٣) ماني بكاره : ما أنا بكاره . لامي : من اللوم . كار : كلمة أجنبية تعني العمل ، ويقصد بها هنا شأن . ولامي : صلاتي . الديوان ص٤٩ .

(٤) لين : حق . يذعذع : يب . ولامي : الرياح المناسبة لسر السفينة ويقصد هنا بقوله يذعذع ولامي : إذا حانت فرصتي . لاحظ العلاقة بين المعنيين ، الأساسي ، والمجازي . الديوان ص٤٩ .

(٥) الحرين : الحرين بالشيء المستحقين له . تلوى عليهم : تجدم وهي فصحة . ما ذعذع ولامه : القصد بها هنا : أن الدهر لم ينصفهم قط . الديوان ص١٣٥ .

(٦) من أول : فيها سبق . حية : قاسية .

ولاهب الولايم : إذا هبت الرياح للملائمة ، أي سنحت الظروف ، وواتت القرص . الديوان ص٢٨٣ .

والشاعر عبد الله الفرّج ، يسمو بنفسه من أن تسيرها مطامعها ونزواتها ، بل لم يدر
بخلده أساساً التفكير في مثل هذه الأمور المزاجية حيث يقول :

لاسير الذعنّاع فلكي يساهوم
كلا ولاهيت هباب ولامه^(٧)

الصبر تعوينة الحياة الشاقة ، ومفتاح الانفراج النفسي في مثل هذه الظروف العملية
الصعبة ، والشاعر « عبد الله الدويش » علمته تجربة الحياة العملية البحرية ضرورة الصبر
والانتظار ، فك أيام وأسابيع مرت عليهم وهم مستعدون في سفنهم الشراعية وأرزاقهم
معلقة بيد الباري تعالى ، والرياح المواتية للسفر . من تلك المعاناة ومن حصيلة خبرتهم
في حلها وتفادها خرج شاعرنا بمقولته في ضرورة الصبر وأهميته في حل كل الأزمات مها
كان نوعها وظرفها ، ووظف مفردات الحياة البحرية ومصطلحها في هذا الموضوع ، حيث
قال لصاحبه وهو ينصحه :

يا صاحبي مالك بكتر المحاتات
اصبر وصيـور الليالي اتواني
لا بد ما يوم توللك هبات
وتشيل فلكك هبة الناريات^(٨)

ومن مجال النصيحة المؤكدة بتجربة الواقع إلى مجال الاستشهاد بالنفس وبمحس
تصرفها عند تغير الواقع الذي قد لا تلائمها معطياته ، يعمد « الدويش » إلى ذلك
المصطلح البحري « هيت ولامي » الذي ذكرنا بعضاً من صور توظيفه الشعري ، حيث
يقول :

مهـــــوم مثلي الى منـــــــــــــه
بنبا السولات عافنه

(٧) الذعنّاع : الريح أو تحرك الرياح . ياهوم : الرياح المناسبة لسير السفن ، ويقصد بها هنا :
السير حسب الأهواء . هباب ولامه : رياحه للملاحة . الديوان ص ١٢٢ .

(٨) المحاتات : التذمر والقلق . صيور : مصر . توللك هبات : المقصود بها هنا يأتيك الفرّج
وتأتيك ظروفك للملاحة . الديوان ص ٥٩ .

هــبـوـبـهـ دوقت عـنـهـ

وانا مـاـني بـلـيـاـحي^(١)

من مميزات لهجة المهن والحرف ، أنها تستمد مفرداتها من طبيعة العمل الممارس ، أي أن اللهجة تترجم الحركة الفعلية للعمل ، وفي الحياة العملية البحرية الكثير من الأمثلة التي تؤكد رأينا هذا ، إلى درجة انعكست التسمية المهنية البحرية على أسماء الرجال وعرفوا بها أكثر من أسماءهم الفعلية - على الأقل أثناء العمل - فهذا « النوخنا » وتعني - الريان - وهذا « المجدمي » أي الشخص الذي يلي الريان في الأهمية ، وهذا « السكوني » قائد الدفة وهكذا .

أما في المصطلحات التي يمكنها أن تتجاوز معانيها المباشرة إلى دلالات ومعان أكثر رحابة وفي ميادين أوسع ، فهذه هي أدوات التأثير في الشعر .

وإذا كانت حركة الرياح وملاءمتها قد غزت الميدان الشعري بإمكانياتها في توليد المعاني ، وترجمة المواقف الأخلاقية والنفسية ، كما في الناذج الشعرية السابقة ، فإن لعلاقة الرياح بالشراع بين الملاممة وعدمها تسميات واصطلاحات أسهمت في إثراء المعجم اللغوي للشعر الشعبي . ونرى من الأهمية هنا الإشارة إلى حقيقة مهمة وهي أن معظم المصطلحات والتسميات البحرية فصيحة في أصلها أتت على هيئتها الفصيحة وأصابتها بعض التحريف والتغيير بحكم الاستعمال الشعبي لها .

ومن مصطلحات الحياة البحرية « كرف شراعه » ويعني هذا المصطلح تغير وضع الشراع بحكم تغير الرياح طبعاً ، بحيث يستند الشراع على الجبال والصاري ، وهو وضع غير طبيعي وخطير ، إذا اشتدت حركة الرياح ، والمعنى العام لهذا الوضع ، والذي أحسن الشعر توظيفه ، هو الجور وتغير موقع المعين من المساندة إلى الإعاقة . يقول الشاعر عبد الله الفرغ بهذا المعنى :

اعتب على حظـك الى كنت عـنـال

لا شك ما بيدك عليه استطاعه

(١) مـهـو مـثـلي : هو ليس مثلي . إلى منه : إذا أراد . بنا الولات : أراد الظروف المناسبة . عافنه : عافته وتركته . دوقت : سكنت رياحه . وانا ماني : أنا لست . لباج : لوح . الديوان ص ٨٩ .

والحظ ما يخفك حاله إلى مال

بك محمله لزمنا بكرف شراعه^(١٠)

ومجل نصيحة الشاعر الفرج لصاحبه ، هو أن السعادة والتعاسة أمران قدران ،
تقبل الدنيا وتيسر ظروف إقبالها وسعادتها ، وتبدر الدنيا وتجبر وراءها ذيول التعاسة ،
تماماً كالرياح التي تأتي ملائمة فتقود السفائن إلى مراسي مرادها ، وتعاكس فترمي
بالسفائن إلى حدود المخاطر والأهوال ، فالشاعر رأى في هذا المصطلح البحر (كرف شراعه)
إمكانيات التعميم الذي يتجاوز معناه الأساسي إلى مجال دلالي أرحب ، فهو عنده يعني
(الظروف وتغيرها ~ الحياة وتقلبها - الحظ وتناقضه) ، ولست بحاجة إلى الإشارة إلى
مدى الإثراء اللغوي الذي يكتسبه الشعر من استغلاله لهذه الإمكانيات الكثيرة التي تملكها
هذه المصطلحات المهنية البحرية .

وهذا الشاعر « فهد بورسلي » يفسر هذا المصطلح تفسيراً سياسياً يفسر به تسلط
القوة مهما كان موقعها في الواقع الاجتماعي :

خطفت ولم وصدد البوم كرفي

رغبة مراكبهم أطبع مناجي^(١١)

وحتى في مجال التعبير عن العاطفة وتقلبها يفلسف الشاعر « الدويش » الحب
وشجونه ، وتغير مواقفه من الإسماع إلى الحزن والأسى بقوله :

هنا الهوى لي جار كرف بالاشراع

والى طفى فلكك طمس في قواعه^(١٢)

(١٠) محله : الحمل نوع من السفن الشراعية .

يكرف شراعه : شحرت في المتن ، ويقصد بها هنا إدبار الدنيا بعد إقبالها . الديوان ص ٨٢ .

(١١) خطفت : أبحرت . ولم : رياح مناسبة للسفر . كرفي : التصاق الشراع بالصاري . الديوان
ص ١٤٧ .

مراكبهم : المركب في اللهجة الكويتية تعني البحارة الكبيرة . أطبع : أغرق . مناجي : جمع
منجى ، وهي نوع من السفن .

(١٢) الديوان ص ١٥٢ .

لي جار : إننا جار . كرف بالاشراع : قلب ظهر المهن لصاحبه . طمس في قواعه : غرق في
قاع البحر .

ومن طبيعة العلاقة بين السفن والرياح ، استمر الشعراء الشعبيون في استنثار هذه المصطلحات والمفردات البحرية التي أثرت تجربتهم الشعرية في شتى موضوعاتهم وأغراضهم ، وقضاياهم الاجتماعية والإنسانية .

والشاعر « الفرّج » وقد تمثل بعمق كل إيماءات هذه المصطلحات لم يتردد في توظيفها توظيفاً يحقق له استيعاب معانيه وأفكاره التي حفلت بها تجربته الشعرية حتى في مجال الهجاء ، فحين أراد تحديد الحجم الحقيقي لهجوه لم يجد خيراً من تعميم المصطلح البحري بما يتفق ومراده حيث يقول :

ومثلك ترى إلى حل في رجه دولاب

لا تنفمه شرعة ولا ينهض الجيب

كيف انكسرت برق وبريح قـلاب

وجاك المجاج من فوق علو الدرايب^(١٣)

ولكي يتضح البعد الحقيقي لهجاء شاعرنا لا بد لنا أن نبين هذه المفارقة الذكية التي يعكس تبيانها مدى قسوة هذا الهجاء ، والتي يمكن تلخيصها بما يلي :

إن للرجولة شروطها ، كما أن لحياة البحر مواصفاتها ، وكلاهما لا يتحققان إلا لمن يملك المقدرة الفائقة على استيعاب مخاطرها وأحوالها . ومحصلة هذا الهجاء أن هذا المهجو ساقط في امتحان الرجولة ، كما يسقط البحار الفاشل في أول مواجهة مع البحر . إن شرط الرجولة والشهامة كما يراها الشاعر « الفرّج » محقق فحين استوعب المدلول الحقيقي لفحوى هذه المقولة البحرية ، والتي لخصها الشاعر بقوله :

من يطلب المــــــــــــــــالي ، فيصير على الرش

هنا وما كاد أوله هان تاليه^(١٤)

(١٣) الديوان ص ٢٢ . دولاب : عاصفة . شرعة : أثرته . الجيب : شارع صغير يستعمل للسفن عند اشتداد الريح .

انكسرت : غرقت وتحطمت . الرق : الضحاح . الدرايب : الألواح التي تزداد بها جوانب السفينة ، إذا زاد حملها . والمقصود هو : إنك قد وضعت نفسك في وضع لا تستطيع مواجهته ولا تطبيق احتياله ، لأنك لست كفأ له .

(١٤) الديوان ص ١٧٠ .

المالي : الهواء المعاكس للسفينة . الراش : رشاش اللوج .

ومن الهجاء على المستوى الشخصي ، إلى الهجاء بمعناه الإيجابي ، ونعني بإيجابيته تصديه لجوانب السلب في حركة المجتمع ، ومحاولة إعادة صياغتها وفق مقتضيات جادة الصواب لمسيرة المجتمع . فالشاعر « فهد بورسلي » عز عليه مجتمعه الجديد ، وقد اكتنفته أخطر السلبيات التي يمكن أن تحيط بحركة التطور الاجتماعي ، وهي ظاهرة تعدد الأهواء ، وتفرق النزعات ولطماع داخل البنية الاجتماعية مما يفقدها أم مقوماتها الأساسية وهي الوحدة الوطنية ، ضمان الاستقرار وجوهر التطور .

ولم يجد الشاعر والحال كذلك إلا الاعتراف من المعين عند الحاجة ، وهو بحر المصطلحات البحرية ليؤطر به تلك التجربة ، وذلك حين قال :

ما دامنا شق بفلك واحد
ذاب الشراب وضاعت الفراقه
هنا جزاننا زين سوت فيننا
خل الفرق ما يوهل النزافه^(١٥)

وإذا كان شاعرنا السابق قد حدد المشكلة الاجتماعية بإطارها العام ، أو بصيغتها الكلية دون الوقوف عند تفاصيلها وأنماطها ، فإن الشاعر « زيد الحرب » قد حدد جانباً من جوانب تلك الظاهرة السلبية ، وذلك من خلال بعض العناصر الدخيلة على واقع البيئة الكويتية والتي استطاعت بمواهبها الانتهازية أن تنعم بمعطيات الواقع المادي دون كد ، وعمل وشقاء ، لهذا عمد الشاعر إلى مفردات العمل البحري ليجعل منها الإطار الذي يحتوي هذه الأنماط الاجتماعية ويعبر عن واقع حقيقتها ، وذلك بقوله :

يلعب على كيفه ولا جن تسدرون
مغرب السديره والمال نهـاب

(١٥) الفرافة : نوع من المجاديف .

مايوهل : لا يعطي فرصة ومجالاً .

النزافة : الذين يترقبون الماء الذي يدخل السفينة عند علو الموج .

جئاته همدو من غير شرع وقانون

مودة لا غصاص فيها ولا سباب^(١٦)

أما من يحاول أن يزيّف حقائق الواقع ، ويدعي المعرفة بهذا المجتمع ، وينبري تظاهراً لتحليل مشاكله وحلها ، وهو في الحقيقة لا يملك إمكانيات ذلك التصدي والمعالجة ، تقول لا بد لثقل هذا المدعي من التعري أمام حقائق الواقع وتماضيها إلا لمن هو مؤهل لذلك ، حسب تصور الشاعر « النويش » :

يا تايه ذا بحرنا ما تفيصه

تركس بموجه كل ما جيت ناحيته^(١٧)

إن التوافق والانسجام بين البنية الاجتماعية ومعطياتها السلوكية والأخلاقية ، أو بمعنى آخر بين المجتمع بمكوناته الطبقية وبين نظمته وقوانينه الاجتماعية والسياسية ، هو الشرط الأساسي في استقراره وتطوره وتحضره ، كما يراها الشاعر « بورلي » :

ما تاذري النعمة الى خرب القفاف

والقرب ما تصلح بليسا عما حيل^(١٨)

ومن هذا المنطلق جاءت دعوة الشاعر « الحرب » للحاكم بأن يحيط بمجتمعه بسياسات العزة والنعمة لكيلا تصبح الأمور وتقديرها ، والسياسة ومقاديرها ، خاضعة لإرادة

(١٦) الديوان ص ٩٥ .

ولا جن تدرون : كأنكم لا تعلمون بما يفعل .
الديرة : البلد .

جائه : انته الثروة . همدو : يحموه .

مودة : جاهزة ومعدة . لا غصاص : لم يارس مهنة الفوص على اللؤلؤ . ولا سباب : السبب هو الرجل الذي يحجب الفائض من اللاء .

(١٧) تفيصه : تفوص فيه . تركس : تفرق . ناحيته : قاصدة ومتوجه إليه . الديوان ص ٢٢٢ .

(١٨) الديوان ص ٦٢ .

ما تاذري : لا تحمي من اللاء والرياح .

النعمة : الحوض البحري الذي يحيط ببعض للناطق الساحلية ، كبرى للسفن .

السقاق : سور النعمة وهو مبني من الصخور .

عما حيل : جمع عالة وهي الحلقة التي يسحب عليها حبل عند السقيان الآبار .

الأهواء تسيرها رياح النفعية غير المدركة ، والتي لا تقدر الأمور حق قدرها ، فتقود
الجموع إلى ضباية يصعب التحرك خلالها .

يا شيخ عز القوم ، جعلك بعدم

دلم الرفساقفة راتعين بعدم^(١٩)

من قبل لا يسلني مفرق عدم

ويتيه من لا قاس بلده ولا يقيس

حقيقة لقد أصاب الشاعر « الحرب » كبد الحقيقة في تصويره لواقع العامة التي
اعتادت أن تلقي تفكيرها فيما يجري حولها وتقديرها له في يد ساستها وحكامها ، دون
تحمل أية معاناة ونظر قد يفيد هؤلاء الساسة والحكام أنفسهم ، وهذا هو موجز ما عناه
الشاعر بقوله « ويتيه من لا قاس بلده ولا يقيس » .

ولو تتبعنا الناذج الشعرية التي شكلت مظهر تأثر اللغة الشعرية ، بحياة البحر
ومفرداتها ومصطلحاتها ، لاعتضى منا ذلك الكثير من الصفحات ، ولكن يكفيننا تأكيد
وجود الظاهرة وتحديدنا ، وليس تقصيصها والإحاطة بكل مظاهرها ، وحسنا ختام هذا
الجانب اللغوي - من أثر البحر في المستوى الفني للشعر ، بهذه الأمثلة التي تبرز تغفل
هذا التأثير حتى في حالة التعبير عن الذات الخاصة وفي مجال انطلاقتها ، ونعني به مجال
العاطفة والحب والتغني بمجال الحبيبة .

يقول الشاعر « الدويش » في هذا المجال :

والله لولا الخسوف لحسط نسوفي

واقول بالخللان قوموا له واقوف^(٢٠)

(١٩) الديوان ص ٨١ .

جعلك بعدم : اصطلاح شعبي يعني جعلوا فناءك .

لا قاس بلده : البلد كتلة من الحديد يقاس بها عمق البحر . ولا يقيس : لم يحاول التقيس .
والمقصود هنا البيت : حتى لا ينه من يفكر والذي لم يحاول التفكير .

(٢٠) نوفي : الثوف علم يرفع في أعلى مكان في السفينة لطلب النجدة ، ولكي يلتفت نظر تجار اللؤلؤ
للتجولين في البحار ، وهنا في سفن الغوص .

وخطب « زيد الحرب » قائلاً :

أثنينا نسبح في بحر الظلمات
بحر المناري موش سود الغيب^(٢١)

والشاعر حمود الناصر البدر يصور مكانة وقمة حبيبته على الصورة التالية :

حصة غزير الم غالية الأثنان
غلطانة بين الزبد والبناني^(٢٢)
ما سامها الطواش من كل مكان
ولا قلبوها حاسين الرتاني
والشاعر « الفرج » يصور لنا مدى عمق سعادته وفرحه بقاء حبيبته بقوله :

يا ما وقع سفي على منه
وأصحت كني فالفق دانه^(٢٣)

ثانياً : مستوى الصورة :

ويقصد بمستوى الصورة مجموعة المكونات الفنية للصورة الشعرية ، وخاصة المكونات الفنية المستمدة من البيئة البحرية ، التي أكسبت هذه التجربة الشعرية الشعبية الكويتية أم خصوصياتها وتفردها الذاتي في تجربة الشعر البدوي .
إن المصدر الأساسي لتكوين الصورة الشعرية وإبتكارها هو « الخيال الشعري » الذي

(٢١) الديوان ص ٢٤٧ .

أثنينا : نحن الاثنان . موش : ليس .

الغيب : جمع غبة وهي اللجة العميقة .

(٢٢) الديوان ص ٤٨ . حصة : لؤلؤة كبيرة نادرة . ويقصد في الشطر الثاني من البيت الأول أنها ليست في متناول القواصين .

سامها الطواش : لم يقدر لها تاجر اللؤلؤ أي ثمن لأنها لم تعرض للبيع . الرتاني : من أوزان اللؤلؤ .

(٢٣) الديوان ص ١٥٦ .

كني : كأي . فالفق دانه : الفلاق هو عملية فتح الحمار للبحث عن اللؤلؤ . المدانة : أكبر وأعلى الكلى البحرية ، وهو اصطلاح شعبي يبين عمق سعادة الإنسان وفرحه .

أكسبته الحياة البحرية مجالاً لتحليق أرحب ، وأكثر جدة وثراء وطرافة ، وأهم من ذلك كله أعطت التجربة الشعرية حمية واقتراباً من وجدان المجتمع ، كما أنها عمقت البعد الفني للهجة الحضرية ، وأتاحت لها كافة الظروف المفجرة لكل إمكانياتها ، وطاقتها الإبداعية . إن قمة النضوج ، والتطور لأي لغة أو لهجة ما ، هو اكتتال مقوماتها اكتتالاً يؤهلها لحل أرقى فنون الإنسان وهو الشعر ، لأن أي لغة استطاعت أن تكون لغة شعر جيد ، فهي بلا شك لغة توفرت لها عناصر النضوج والتطور .

وإذا رجعنا إلى حقل الشعر ، وأخذنا نبحت في غاذجه عن ما يؤكد مقولتنا السابقة ، لغرنا منذ البداية ، وبكل ثقة ، بأن في نماذج هذه التجربة الشعرية الشعبية الكويتية ، من الصور الفنية ما يتجاوز في جماله وقوة تكوينه الفني كثيراً من الصور التي حفل بها كثير من الشعري البدوي والفصيح .

إن الحديث عن الحياة ومشاكلها ، وتغير أحوالها ، وتقلبها بين التقيضين - النحس والسعد - الغنى والفقر - الحزن والفرح - موضوع لا يخلو منه ديوان شاعر شعبي ، سواء في تفلسه ، وتفكره ، أو في ميدان النصيحة وإسدائها والحكمة وبلورتها ، والمثل وتكوينه .

والشاعر « الفرج » حين حاول تحديد تصويره لهذه الحياة ، شأنه شأن بقية الشعراء الشعبيين ، تملكته الحيرة من أمر هذه الحياة غير الدائمة على حال ، فلم يجد الشاعر أمامه إلا البحر يستند من واقع غموضه وتقلب أحواله ، أدوات تصويره ، ومكونات صورته ، حيث قال :

عجزنا نطيح لها على السد غاية

ومن ذا السني يعلم بغاية سدودها؟

كما لجسة طهما بها السفن ماقوت

من الغمق فيها السفن تاخذ يلودها (٢٤)

(٢٤) الديوان ص ٤١ .

عجزنا : تعبتنا . نطيح بها على السد : تقع على سرها .

لجسة طهما : لجسة سوداء مظلمة . ماقوت : ما استطاعت .

الغمق : بلودها : مراسيها ومقاييسها للغمق .

وإذا كان شاعرنا « الفرج » قد صور حيرته من هذه الدنيا كصورة السفن الحائرة في بحر الظلام ، وقد تفشتها الحيرة من كل جانب ، فإن الشاعر « الحرب » قد اقترب بتصويره للمعنى السابق من أذهان مواطنيه البسطاء حين أخذ من ممارستهم العملية أداة ومكونات صورته لهذه الحياة حين قال :

بجاهد الدنيا بجذاف وإشراع
ما دمت أنا حي وامشي بظهرها
مرة بغبلة سور ومرة بحر بإع
مرة بصافيتها ومرة بكدرها (٢٥)

ولا أعتقد أن أحداً ممن سمع هذا الشعر أو قرأه قد فاتته ملمح التوجه الإصلاحى لدى الشاعر ، حيث نراه في هذا النص الشعري يصر على مجابهة ظروف الحياة وصروف تغيرها ، وظروف تقلبها ، بكل ما أوتي من قوة ، وما يملكه من عزيمة ، انظر قوله (بجذاف وإشراع) ، وسوف يتأكد لك هذا المعنى بصورة أوضح إذا أدركت معنى هذا الاصطلاح البحرى الذي يعنى استغلال كل الإمكانيات لمواجهة ظروف الرياح ، لأن الإبحار العادي يكون إما بالإشراع أو بالجاذيف ، أما استعمالها معاً ، فذلك لا تقتضيه إلا الظروف القاهرة جداً .

إن الإصرار وقوة العزيمة ، التي تشكل إرادة البقاء في هذه الحياة المتقلبة كما صورها الشاعر « الحرب » هي نفسها التي يصورها الشاعر « الدويش » على أنها حتمية التجربة ، وضرورة المواجهة المباشرة التي تكسب التجربة مردودها الفاعل في سلامة السلوك ، وحسن التوجه حين قال في ص ٢٥٩ :

ومن كان عوالم وبسالم غيايص
بيدي من اللي شاف ما هو يديناه

نعم إن مصير الإنسان مقرون بإرادته ، وبقوة عزمته . ليس ريشة تقلبها الرياح ، ولا سفينة مرهون تحركها بملاءمة الريح ، إنه الإنسان الذي يمنح السفن إمكانية الحركة ،

(٢٥) الديوان ص ١٤١ .

غبة : لجة عيقة . بحر باع : البحر الضحل الذي يقدر عمقه بمقدار باع .

والرياح قوة التحكم بالسفن وتوجهها . كما يقول الشاعر « الحبيب » :

السفن تجري بسيــــــــــــــــور الــــــــــــــــولام

والقــــــــــــــــدر يجري بسفن الخــــــــــــــــاطفين^(٣٦)

ومن الحياة وحيتها إلى الإنسان نفسه أحد مكونات حيرة هذه الدنيا كما يصوره الشاعر « محمد الفوزان » حين صور اغترابه الاجتماعي ، وتقوده ضمن إطار من الإحباط واليأس حين قال :

منين ما تلتصاح فالرق حواش

والبلد حنفته ما يجديده راعيه^(٣٧)

وما تجدر الإشارة إليه هنا ، هو التأكيد على أن تصوير الاغتراب الذاتي لبعض الشعراء لا يعني الضياع الحقيقي كما هو الشأن عند بعض أدباء وفناني هذا العصر في أدبهم اللامعقول أو المعشوي ، بل هو تصوير لواقع الحال بنية تغييره وإصلاحه ، ولعل في النص الشمري الآتي (للشاعر الحرب) ما يؤكد هذا المعنى . يقول الشاعر زيد الحرب في لحظة غضب وتقدم على المجتمع ، تتذكر معها -ثورة- تمرد الشنفرى صاحب لامية العرب حين قال :

أميــــــــــــــــا بني أمي صــــــــــــــــدور مطيكم

فــــــــــــــــإني إلى قوم ســــــــــــــــواكم لأميل

يقول زيد الحرب :

(٣٦) الديوان ص ٥٢ .

سور الولام : الريح للامثلة للإقلاع . شرع الخاطفين : أشرعة البحارة المرفوعة للإقلاع . والخطفة هي رفع الشراع في وجه الريح للإقلاع .

(٣٧) محمد الفوزان ، شاعر كويتي مقل لم نجد له ديواناً مطبوعاً ولكن وجدنا هذا النص مع بعض نصوص أخرى في ديوان الشاعر عبد الله الفرج ، وهذا النص في ص ١٧٨ .

منين ماتلناح : في أي جهة تتجه . الرق حواش : ضحاح الماء عيط بك . لاحظ أن السفن لا تجري في الماء الضحل وهنا تكن الحيرة . البلد : قطع من الحديد أو الرصاص يقاس بها عمق البحر . يجديه : يجديه ويفيده .

يا حيف أنا ظنيت وظني بكم خاب
صنيعة صهيل وانطلق في بحرهما^(٢٨)

وهو نفس الموقف الثائر المتورد الذي وقفه الشاعر « فهد بورسلي » من مجتمعه الذي بدأ يفقد أهم مقوماته الأساسية وهي الوحدة الاجتماعية التي تجاذبتها تيارات الأهواء ،
والنزعات ذات المطامح الخاصة سواء كانت مادية أو سياسية ، يقول الشاعر بروح تقرئنا
إلى قول الشنفرى السابق :

الدار جارت ما عليها شافه
والحر فيها شايف ما عافه^(٢٩)

— لماذا ؟

ما دامننا شق بفلك واحد
ذاب الشراع وضاعت الغرافه
هنا جزائنا زين سوت فينا
خل الفرق ما يوهل النزافه

ومن صورة الرفض لبعض سلبيات البناء الاجتماعي إلى الصورة المثلى للحاكم الصالح
الذي لم يجد الشاعر الشعبي أصدق من صورة البحر عالم الغرائب ، وحاوي المتناقضات هو
مصدر الرزق والغنى والثراء ، ومهوى الردى والموت والملاك ، تقول لم يجد الشاعر أصدق
مثالاً من البحر كي يستعير صفاته ويعملها كصفات واجبة لما ينبغي أن يكون عليه الحاكم
الحقيقي . يقول « زيد الحرب » في هذا المجال :

(٢٨) الديوان ص ١٥٦ .

يا حيف : لفظة استكثار وأسى . الصهيل : قرية اللين .

انطلق : انسكب .

(٢٩) الديوان ص ١٢١ - ١٢٢

شافه : متب ولوم . الغرافة : نوع من المجاديف .

يوهل : يهمل . النزافة : الذين يزفون الماء من السفينة والتزف يعني إخراج الماء .

(٣٠) الديوان ص ٤٨ .

هو صـل هو صـم هو وصف البحر
 اللولو والمرجان من وسطه ظهر
 والخطر والموت في وسطه اشتهر
 ذا غنى منه وذا منـه فقـيد
 وهذا الشاعر « الدويش » يمدد القوة والبأس الشديد ، المادي منها والمعنوي بالصورة
 البليغة التالية :

وشـلك يبحر غـاطي كل حـله
 سفنك غدت ما بين موجـه تمومي
 بحر تطامى فيه الي يـدله
 (٣١)

ونفس المعنى تجده في صورة الحاكم عند الشاعر « جود الناصر » في تصويره لقوة
 وشجاعة الشيخ « مبارك الصباح » حيث قال :

ناهيك عن طامي غزير البحارا
 يوم هذا الطوفان طياش الابحار^(٣٢)

ومن هذا المنطلق الوطني ، وبكل زخم الحماسة الشعبية حين تحيط الأخطار بأعز ما
 تملكه لم يجد الشاعر الشعبي « زيد الحرب » حين طالب أحد الحكام العسكريين العرب
 بضم الكويت إلى بلاده خيراً من التعبير البحري الشعبي « دفعه مردى والهوى مشرفي »
 الذي يعني : اذهب إلى غير رجعة ، انظر قوله :

سير انقلــــــــــــــــع أو ولّ دفعت مرادي
 في كوس شرقي والهبايب شديده

(٣١) الديوان ص ٢٢٥ .

وسلك : أي شيء تريد من . غاطي : مغطى . كل حله : كل مكان . غدت : أحست
 وصارت . معنى الطر الثالث : هو بحر مظلم ضاع فيه حق من عرفه .

(٣٢) الديوان ص ٩٦ .

في غيبة ما لقرعها عداذي
تصبح وتقي في حيااة نكيمة^(٣٣)

وحين تصدى الشاعر « فهد بورسلي » لبعض دعاة التخلف والتزمت الذين قادم
موقفهم الرجعي هنا إلى الزعم بأن تعلم الفتاة مدعاة إلى فسادها ، وسوء سلوكها ، تقول
حين تصدى الشاعر « فهد » لهذه الدعوة المريبة لم يجد وسيلة أجدى وأكثر إقناعاً وبلاغة
من تلك الصورة الشعبية التي استقطبت كل عناصر القضية المزعومة وكل دلائل دحضها
وتفنيدها ، وهي صورة شعبية تمثل الوجه الآخر للمقولة العربية الشائعة (ليس كل
بيضاء شحمة ، ولا كل سوداء فحمة) ، إنما تمثل المعنى المحلي لتلك المقولة ، انظر إلى
قوله التالي وقارن بين محصلتها النهائية :

شفت البياض وشفت نـاس يـرون
وظنيت بـميون التـقارير دانـات^(٣٤)

إن الصدق الفطري ، والعفوية الشديدة ، في الطرح والمعالجة ، من أهم مميزات الشعر
الشعبي ، وخاصة حين يتصدى للواقع الاجتماعي ناقداً وموجهاً ، ومواجهاً صلباً في تحديه
ومواجهته ، فثلاً الشاعر « زيد الحرب » حين تصدى بكل صراحة إلى مؤسسة من أخطر
المؤسسات السياسية الديمقراطية في الكويت ، وهو « مجلس الأمة » وكشف بعض
الممارسات السلبية لبعض أعضاء هذا المجلس ، مما يخالف الهدف الأساسي الذي من أجله
انتخبهم الشعب ، عقب في آخر قصيدته بما يمكن أن يكون تلخيصاً لما يدور في أذهان
هؤلاء الأعضاء من اتهام لهذا الشاعر وموقفهم منه بقوله :

(٣٣) الديوان ص ٥٩ .

مير : لكن . اتقلع أو ول : اذهب .

دفعت مرادي : المرادي جمع مردى وهو الرمح الذي يدفع به القارب عند الإبحار ، وعادة
تكون دفعة الرمح قوية جداً ، وخاصة إذا كانت الريح شرقية « كوس شرقي » . الغبة : اللجة
العميقة .

ما لقرعها عداذي : أي ليس لعمقتها مدى حتى يمكن قياسها .

(٣٤) الديوان ص ٢٠ .

التقارير : نوع من الأملاك البحرية المحببة إلى الكويتيين . الدانات : جمع دانة وهي اللؤلؤة
الكبيرة .

يقولها عود كبير يـيـادة

محمل عشار ولاث فوق التقصاير

هنا بلا ريسان ضبع سناده

انتوا السبب والله عليه التقادير^(٢٥)

نعم قد تزعمون بأن صاحب هذا النقد شيخ كبير فقد صوابه ، وذهب عقله وإرادته مثل السفينة التي رمتها الرياح فوق الصخور المميتة ، ويعلق الشاعر بكل ذكاء بقوله في (الشرط الرابع) إذا كان الأمر كذلك فأتَم السبب في ذلك ، ومن يتأمل هذه الصورة الشعرية لا تقوته تلك المفارقة اللطيفة وهي أن الصخور المراد قطعها هي التي قطعت من أراد كسرهما ، ولا يخفى كذلك المدلول الرمزي لهذه الصورة .

وكا وقفنا في حديثنا عن أثر البحر ومصطلحاته في مستوى اللغة ، عند تحديد ظاهرة التأثير ، وتأكيد وجودها دون الاستقصاء والتسجيل الكامل لها ، وذلك لوفرة هذه النصوص ، وكثرتها وانسجاماً مع هدفنا في هذه الدراسة المتواضعة وهو الإشارة إلى وجود الظاهرة ، وتأكيد هذا الوجود الفعال ، والدور الكبير الذي لعبته هذه الظاهرة في إثراء لغة الشعر الشعبي ، تقول كا وقفنا عند الإشارة في مستوى اللغة ، أرى حرياً بنا أن نقف لنفس الأسباب عند مستوى الصورة ومكوناتها وذلك بعد أن نسجل بعض النماذج المصورة للجانب الناقص الخالص ألا وهو جانب الحب والمطفة ، ذلك الجانب الإنساني العام في ممارسته كا يقول الشاعر « الدويش » :

.....

محال رمل السيف مـا هو بمـجـون

(٢٥) الديوان ص ١٠٢ .

العود : الكبير السن . يياده : البائد .

محمل عشار : المحمل نوع من السفن الشراعية . العشار : مهنة قطع الصخور من البحر .

لاث : رمى بدون إرادته . التقصاير : الصخور البحرية الكبيرة ، وتنادراً ما تنجو سفينة قنقنها الريح عليها .

السناد : الدليل وعادة يكون نجماً يهتدي به البحارة .

(٢٦) الديوان ص ٢٩١ .

السيف : ساحل البحر . مجون : مبتل بالماء .

نم كل نفس ذائقة الحب بشق أنواعه ، وبأي صورة من صوره . إن تلازم الإنسان وعاطفته كتلازم البحر وتلال رماله .

وحين أراد شاعرنا « الدويش » أن يصور حاله في الحب وما لاقاه منه ، لم يجد لتصوير ذلك خيراً من البيئة البحرية الثرية بصورها يقول :

يا تل قلبي تل سيب لفنصه
ماية حل والفينس عرض بأيديه^(٣٧)
يا دق قلبي حيل من دق بيصه
من فوق شفت مخلف في مجاريه

ولو تتبعنا صور العاطفة الذاتية في هذا الشعر، ومدى اعتماد مكوناتها على معطيات الخيال البحري-إذا جاز التعبير- لوجدنا هذه الصورة مؤطرة بمحدود التلقي الحسي لهذه المعطيات دون توظيفها توظيفاً كلياً يخرجها إلى مجال التفلسف ، والمعاني الكلية ذات الدلالات العامة ، بمعنى أن الصورة المستمدة من معطيات الواقع البحري ، في الشعر الشعبي صور ذات دلالة حسية مباشرة ، وليس للبحر ورموزه في شعرهم أي دلالة رمزية عامة . وهنا رغم أهميته في إثراء هذه التجربة ، وإخراجها إلى المستوى العالمي ، لا يقلل من قيمتها التي أكدت حقيقة اجتماعية مهمة ، هي ظهور المدينة كصبغة حضارية ، وذلك من خلال إعادة صياغة البنية الاجتماعية وفق شروط ومعطيات المدينة سواء في مستوى اللغة أو مستوى الإبداع الشعري كما أشرنا في بداية هذه الدراسة .

(٣٧) الديوان ص ٢٢٢ .

باتل : يا حذب رشد . السيب : الرجل الذي فوق السفينة والمناطق به جذب الرجل الفائص في البحر من أجل اللؤلؤ ، ويسمى « الفينس » .
ماية حل : البحر في حالة اللد الكبير . عرض : اعترض بيديه مما يصعب معه جنبه من الماء .
يا دق : يا اصطدم قلبي في الحب . حيل : بقوة وشدة . البيض : قاعدة السفينة . القشت : صخور كبيرة في قاع البحر . مخلف في مجاريه : أي السفينة التي خالفت الطريق السليم المرسوم لها . ومعنى البيت الثاني : إن حال قلبي وحسرتي في الحب مثل حال السفينة الضالة التي ارتطمت بالصخور البحرية الخطيرة .

أثر البحر في قضايا الشعر :

إن القيمة الحقيقية لهذا الجانب التأثري للبحر ، في مسيرة حركة الشعر الشعبي الكويتي ، تكن في كونها فتحت باباً مهماً من أبواب الشعر الشعبي . إن الصحراء الممتدة في حياة العرب أزماناً وحقيقاً تاريخية طويلة ، لم تشكل موضوعاً مهماً في قضايا الشعر البدوي كما شكل البحر في مواضع الشعر الشعبي الكويتي .

حقيقة تركت الصحراء أثرها جلياً في لغة الشعر البدوي وصوره، لكنها لم تنفرد كقضية موضوعية للشعر ، كما تفرد البحر في الشعر الشعبي ، مع ملاحظة كونها مصدرين للرزق والمعيشة والحياة بصفة عامة . وإذا عدنا إلى النصوص الشعرية التي تعكس لنا مدى تأثير الحركة الشعرية الشعبية الكويتية بحياة البحر ، وخاصة طرح هذا التأثير ك موضوع شعري مستقل ، وحاولنا استقصاء جوانب هذا الموضوع الشعري الجديد لوجدناها تتحدد ضمن المعالجات التالية :

١ - الرحلة البحرية ومعاناتها .

٢ - مشاكل المهن البحرية وانعكاساتها الاجتماعية .

ومن خلال هذين الموضوعين يمكننا استقطاب كافة جوانب هذا الموضوع .

أولاً : الرحلة البحرية ومعاناتها :

من المعروف أن رحلة الإنسان الكويتي البحرية تنقسم إلى قسمين بحسب طبيعة الغرض من كل رحلة ، فإذا كانت للتجارة وحمل البضائع فهي طويلة لأنها تطوف عبر بمار القارتين الآسيوية والأفريقية وتسمى عند الكويتيين (بالسفر) ، وإذا كانت للغوص على اللؤلؤ فهي محددة المكان تقريباً ، وتبلغ مسنها أربعة أشهر تقريباً وتسمى « الغوص » .

ويحكم هاتين الرحلتين البحريتين عامل واحد هو شقاء البحار الفقير ومعاناته ، معاناة لا تتفق والمردود المادي الضئيل الذي ينقذه قبل رحيله الشاق هذا . ولقد عبر الشعر الشعبي تعبيراً صادقاً استقطب كل جوانب هذه المعاناة الإنسانية . انظر قصيدة

الشاعر « فهد بورسلي » وهو يصف رحلات (السفر) ، وسوف اضطر إلى تثبيتها كاملة رغم طولها لأن إسقاط أي جزء منها ، سوف يخل بتسلسل موضوعها وتماسكها .

يقول :

البارحة في مرقدي ما تهنت
من لاهب بالقلب نشف لهـاتي
لي من تهنوا في حلا النوم تميت
في ضيجه والمبتلي ما يباتي
أنا الفقير المبتلي لوتعتيت
دب الليالي ما تجي مشتهاتي
الحظ شين ومن ردا الحـظ واقيت
طرشة بلح من بد كل اطرشاتي
ومن البلـح يـا لايـم القلب مليت
عشرين يوم في خبيث المشاتي
قالوا علامك يا فهد ما تمشيت
قلت القهر راعيـه عاف الحياتي
جيف اهنتي بالقوت والقوت حويت
وكوز يصيح بصوت ذيب الفلاقي
ومن البلـح بينت ما جان كـنت
الجمـة صاير عندنا كالمهاتي
متين ما تنمي جنسوب عن البيت
قام الدهر يرفع علينا الجناتي
زود علي ضرب الحـواليف والشيت
سيرة وعنهما ما تقيد الجـواتي
والبرد لي مسك من المزود نـزيت
لي مني ازريت أكـل صـلاتي

يا نوحنا يا ليتني ما تعنيت
 ما ينبغي درب وراه المائي
 لين اطرحوها ويا اهل الحشب صفيت
 صفوة صفوف ينطرون الزكاتي
 لي صار وقت الصبح مثل العناريت
 الكل يركض فانزع بالعصاتي
 لي من تجنوا حل بالثمل تثتيت
 كل على فالفه يدور الغناتي
 لين افلقوا عمارم « لاش » ونيت
 ابجي خففا والقلب داهم يحماتي
 خلوفهد ييجي على واحد ميت
 لي عباد راس المال حظ وماتي
 لوني غني وتاجر ما تجنيت
 لكن ضعيف راس مالي عباتي
 يا حمد ما لومك ولو كان شتيت
 وسط البحر ما ينمقد يا شفاقي
 ناس براحة ما شكوا ما تشكيت
 كلف عليهم شمسيل وزن الرتباتي
 ناس بشدة قصدم فلس سحتيت
 هنا ووين الفلاس ههات ياتي
 والله لو قوتي من الصبح حلتيت
 أشوى علينا من شات الوشاتي
 وقت كسيف ومن هله ليو تنقيت
 جليل ما تلقى من هل الموجباتي
 وقت عم فيه الرخم صاير ميت
 والا الحرار سنينهم مسددراقي

لاهل الرزالة والطمع صاير صيت
 في راحة وسنينهم مجبى لاتي
 كالشب لي منسك عليهم تحليت
 الطعم شين ووصفته كالنباتي
 يا سعد حظك يا غني تفانيت
 عن درب بحر ما برحبه حلالي
 أقولها يوم من الضم جاسيت
 حل تقييل وكل ريمي سواتي
 شيل الحمل بالعز لوني توازيت
 مثل العسل والحر يفهم وصاتي
 ما انلام لوني بالمشايل تلهيت
 عن لاهب بالقلب نشف هاتي^(٢٨)

(٢٨) الديوان ص ٦٦ - ٦٧ - ٦٨

دب الليالي : طول الليالي أي أيد الدهر .
 الطرش : السفر . طرشه بلح : اصطلاح بحري يعني عديّة الفائدة .
 جيف : كيف . الحويت : نوع من الصدف صغير الحجم هرمي الشكل .
 الكوز : نوع من الصدف أيضاً ويؤكل حيوانه بعد غليه بالماء .
 الحجة : من أنواع السمك الرديئة .
 تنص : تتجه . الجناتي : العصا القليظة الرأس .
 الخواليف : أنواع من الصدف . الشيت : قنفذ البحر .
 سهر : شدة البرد . الجواقي : الأحذية .
 نريت : قفرت بدون إرادة .
 التوخا : ربان السفينة . اطرحوا : أرسوا سفنهم .
 أهل الخشب : أصحاب السفن . ينظرون : ينتظرون .
 تجنوا : التجني البحث عن الخمار في حالة الجزر .
 يدور الغناني : يبحث عن الغنى والثراء .
 لين افتقوا : إذا فتحوا عارهم . لاش : خالي من اللؤلؤ .
 يحاتي : ينتظر بقلق .
 يجي : يبيكي . لي عاد : إذا كان .

ولا أجدني بحاجة إلى أي إضافة أو تعليق على هذا النص الشعري الرائع للشاعر « فهد بورسلي » فقد أحاط بكل جوانب هذه التجربة بكل مظاهرها الحسية والنفسية ، وهي تجربة يمكننا تعميقها على معظم رحلات البحر التي قاساها الإنسان الكويتي بكل صبر واحتفال .

ثم إليك هذا النص الشعري للشاعر « عبد الله الدويش » وتلاحظ أنه قد فقد حرارة المعاناة التي غمرت النص السابق ، إلا أنه يتميز بطابعه التسجيلي ، وأهميته الوثائقية ، فقد سجل في هذا النص كل مراحل « السفر » من الهند إلى الكويت ، وهنا يلزمنا أيضاً أن نثبت هذا النص كاملاً رغم طوله ، يقول :

يا راكب من فوق سمح العوالي
ساجية تقطع بحور طويله
لي علق شراعـه وهب الشالي
توحي عجيح الموج مثل السديله
خاطف من السديره من الحمل خالي
ناسي المعامر والحمل مرثي له
وشطن وحمل لين حـد الجوالي
وغلي الكرايسخ والحمل زاد شيلـه

يا شفاقي : يا سندي وصديقي .
الرتاقي : أوزان اللؤلؤ .
سحتيت : السحتيت الأحجام الصغيرة من اللؤلؤ .
حلتيت : دواء شعبي من اللناق .
أشوى : أهون وأسهل .
الرخم : نوع من الطيور النبية .
السيث : لفظة هندية وتعني السيد .
الشب : معروف وهو نوع من التلويحات .
النباتي : سكر النبات .
رجبه : ركوبه والإبحار فيه .
جاسيت : قاسيت . سواقي : مثلي .
توازيق : تعبت وقاسيت . مانلام : لا ألام . للتايل : الأشعار .

२६२

شهر تكمّل من طلوع المسلاي
 وجزواه كل متفق مع عياله
 نزل ولا حمل ودار التوالى
 غير الطعان وما تقاصر بشي له
 وشال الاناجر طالب كل فالي
 ناشر شرعه ما يضيع دليله
 معوم في دومن الموج صالي
 مستاده الهيلي تنزخر غيليه
 واصبح مندر في كالكوت خالي
 ستين يوم والبضايغ مهله
 جزواه في البندر سهاري الليالي
 في ونسة كل صفاء له عدله
 يا ما حلا المطراش والبال سال
 والنفس في ما تهتوي له جميله
 عصر الشباب يطيب فيه الوضالي
 ومحوش في منواه خل خليله
 في ساعمة يرخص بها كل غالي
 بوقت الرخا والكل بطرخ شيليه
 خراعب مع كل جوب توالي
 صحايب ترجى هوى الي تخيله
 عليت من بندر كالكوت عالي
 ناصي الكويت وكل رزق نشيله
 معنا من الخيرات ما كان طالي
 من كل غرض وانصام ربي فضيله
 على وعبر غبته ما ييمالي
 ناشر ثلاث الشرع والله وكيله

عشرين يوم بالتيساير والي
 نأتخ « اجنيز » وقدره الله اهي له
 بين أبو داود شمع الجبالي
 الي بفقهه نازلين قبيله
 وحدر يبي مطرح ومد التوالي
 دار بها المولاه يسدور حليله
 يومين يبرز ماخذ كل مالي
 منها وعلى للكويت الجزيله
 مدبر يا هوم والريح ثالي
 وحدر الدوامي ملدهين بشيله
 يا طارشي مع كل طير يلالي
 أخذ الحبر مني ووده بليله
 وصل سلامي للحبيب الموالى
 الجادل الي ترجي المين نيله
 قل له عشرك فوق سطح الجوالى
 من عقبك ما هو عصل مقيله
 إلى ذكرت أيامكم صاح بالي
 ومن حرقاكم تزاييد عويله
 يسادة تزهي بكل اللاكي
 سوامها ما يقطع الله سبيله
 من عقبه يا دار صار اتكالي
 على البني كل الملا ترجي له
 يا ناشد عنا ترانا نسالي
 عن كل شغوم عسوميه جيله
 الحر يشهر في ريسوع الممالي
 والبوم بالحبر بات دوم مقيله

هنا وختم الجبل ما جا ابالي

ساجية تقطع بحور طويله^(٣٩)

(٣٩) مجلة البيان - العدد ١٦٠ يوليو ١٩٧٩م ، ص٤١ وما بعدها .
سمع العوالي : السفينة المتناسكة البناء القوية .
توحي : تسمح . الدبيلة : صوت الطبول .
خاطف : اصطلاح بحري يعني نشر قلوعه للإبحار .
الديرة : الكويت . ناصي : قاصد . المامر : المدن العامرة . مرتكي له : مستعد له .
شطن : رسى في المرفأ . لين حد العوالي : أي ملأ السفينة كلها بالبضائع . الكرايخ : السفن
القديمة . فيض : خرج . سلامة : جبل في البحر عند سواحل عمان .
مخيلة : خلفه ، أي جعل هذا الجبل خلفه والمخيلة دائماً هي الثقبلة .
سند : جعل هادياً له . الميوق : نغم معروف .
الريح مالي : الريح ملائمة للسفر . أي ملأت الشراع وهذا أدمى إلى سرعته .
مسكت : مسقط عاصمة عمان . فارس : إيران .
هيام : قرية في إيران . شهباز والكوة : جبلان .
مكران : جبل في باكستان .
دير الجقت : معبد في باكستان .
شرع كراتشي : وصل إلى مدينة كراتشي بالمند .
جوادر : مدينة في كراتشي .
بندر كاري : ميناء في كراتشي .
خطف بي بومباي : أفلح يريد مدينة بومباي .
شطن : رسى في مدينة بومباي .
والتوخذ ... الخ : ريان السفينة ينتظر توجيهاً من صاحب اللال في الكويت .
جزواه : بمارته كل يسوق بضاعته .
مسنداه الميلي : اتجاهاه نحو جبل « الميلي » النيبار . امبندر : توقف في ميناء كاليكوت في
النيبار .
المطراش : السفر . يحوش في منواه : ينال مراده ويتحقق أمانيه .
يطرخ شليه : اصطلاح شعبي يعني العيش الرخي ، السعادة .
خراب : النساء الجميلات . من كل جوب : يأتيان من كل مكان وكل جهة . هوى اللي مخيله :
مرادها وهواها .
عليث : اصطلاح بحري بمعنى توجه للعودة إلى بلاده ويقابلها « سنيت » : أي غادرت بلدي .
ناتخ : ظهر فجأة . أنجيز : جبل في عمان ، وكذلك أبو داود . ومطرح : مدينة في عمان .
يذر : يأخذ . يا طارشي : يا رسولي .
الجادل : السيدة الجميلة . مشيرك : صاحبك وحبيبك .

ثانياً : مشاكل المهن البحرية وانعكاساتها الاجتماعية :

إذا كانت النصوص الشعرية السابقة والتي شكل البحر طبيعة قضاياها ، قد صورت الرحلة البحرية كرحلة عمل شاق ومضن ، وصورت كيف يقاسي الرجال منها كمن وعمل ، أو صورتها وأكسبتها الأهمية التسجيلية من خلال تحديد مسار الرحلة من أماكن وجبال ومدن ومن تحديد للنجوم السماوية التي تحكم هذا المسار .

إن كية المعاناة التي يعانيها البحارة في الرحلة لا يوازها المردود المادي الذي يعود عليهم وخاصة البحارة والعمال .

إن عدم التساوي بين العمل ومردوده المادي هو جوهر هذه القضية والتي سجلها لنا بكل اقتدار الشاعر « زيد الحرب » حيث يقول :

وتجاربنا عقب المعرفة جفونا
زل الشتاء يا جمود ما سقمونا
ما درى عسر فيهم ولا نسونا
الله عليهم وإن نوا بالتعساكيس
هم ما دروا باللي جرى الفوص كله
مثل الحجر تنقاد خمسة أهله
نشكي العرا والجوع ويبا للفلنة
ونركض بخدمتهم سوات البنائيس
بالله عليهم وين ذيك التبسايب
قل لي غدت بين الخلايج نسايب
والا عليها غلقوا بالمصايب
بس حاسبونا بالخبر والقراطيس
وين القماش اللي من الصدر جنبنا
الله عليهم وإن كلوا ما تعبنا
مما تعمردار يما الظلم ييني
شي يغضب الله ويرضى بــــه ابليس

قالوا العذر يا زيد جتنا علومك
 واحنا بعد والله هم ما نلومك
 مير استمن بالله يقوي عزومك
 لم يجي شملان ونرخي لك الجيس
 قاشنا بالهند والله طايح
 وحنا غدينا بين شاني وصايح
 هذا السنة صارت علينا فضايح
 اتم تبون فلوس وحنا مفايس
 قلت اتم هل الجودات واهل المروة
 مير شيء حدث فيكم يا ناس توه
 اشوف وقت القمص تاخذون قوة
 يا ما حديتونا بعصي وديايس^(٤٠)

وبعد ... فلم يزل البحر مائلاً في أذهان الكويتيين بكل صوره وبكل تفاصيل تلك
 الحياة القاسية الصاخبة ، فهو ما زال دليل تأصيل الذات الوطنية وشاهد انتهاء صهيبي إلى
 هذه البلاد . وعلى الرغم من انقضاء دور البحر كوسيلة رزق ومعيشة ، فما زال تأثيره
 واضحاً في مسيرة الشعر الشعبي سواء على مستوى المعالجة الشعرية لبعض القضايا
 الاجتماعية أو على مستوى الذكرى المؤكدة للذات الوطنية والمؤصلة للمعاني النفسية الجميلة
 كالصبر وشدة التحمل ، فعلى المستوى الأولي نجد الشاعر « زيد الحرب » يستحضر الماضي
 بكل صور معاناته ، ليؤكد دعوته الرامية إلى إعطاء الأولوية والتقدير لأبناء الكويت
 الوراثة الحقيقيين لخيرات هذا البلد ، بشرعية انتابهم إلى هذا العالم القديم المستحضر ،

(٤٠) تمارنا : يقصد بهم أصحاب السفن .

زل الشتا : انقضى فصل الشتاء ، وكان في العادة أن يسلم التجار البحارة بعض المال كمبرون
عمل وهو القمام .

نونا : أي عقدوا النية على عدم إعطائنا .

البناييس : الخدم والعبيد .

التيابب : اللؤلؤ . الخلايج : الخلق .

نرخي لك الجيس : أي نجزل لك المعطاء .

وذلك في دعوة الشاعر للقائين على شئون البلاد حين قال :

هم يلعبون اليوم في خزانة المال
ويطالبون الشعب بلقمة غيبه
حننا هل السديرة وحننا لها عيال
وحننا ذراها في الليالي الصميه
وحننا عليها نكد بستين الاعمال
لي غار عنها الجن واخلا جليبه
والقيظ كله نجالب الغوص بحبال
ماي جـا الزرنينغ وزاده نهيه
والغيص يشكي الضم من بحر الأهـوال
والسيب واقف دوم مثل النصيه
ويركض على الجهداف لي صاح « يا مال »
ونوم الملا بالليل ما نهتي به
ورحنا السفر والموج يا كنه جبال
في غبة فيها المنايا قريبه
لا حولنا ديره ولا حولنا جال
ولا من ذرا بالضيق نبتلجي به
إلا سواد الليل من دونهم حال
وبحر كيف دوم تطبخ غيبه
وكن السفينة حدرنا صاها هال
تصمد وتنزل كل بحر تمدي به
وحننا تهادر فوقها مثل الأفيال
وقصر المراجـل لاعتلى نعمتي به
نهي نمدل صاغي الوقت لجال
والرزق لونه بخلق داب نجيه^(٤١)

(٤١) الديوان ص ٧٠ - ٧١ - ٧٢

الغيبية : ما تبقى من الطعام في الليلة السابقة .

وعلى المستوى الثاني ، مستوى الذكرى المؤكدة للغم والمآني النفسية النبيلة ، من خلال المقارنة بين الواقع الحاضر ببعض سلبياته الناتجة عن طبيعة التحول الاجتماعي ، وبين الماضي الذكرى بكل عنفوان الرجولة وجلدها وصبرها المنذل لأقسى الظروف المحيطة .

انظر قول الشاعر الدويش :

جـار الزمان ودار دولاب الأقدار
واقتر دولابسه على كل جـاير
واتفريت فيه الأكابر والأصفار
حق غـدينا بين غـاير ونـاير
يا عيني كم شقي من الناس عـبار
ويا نفس كم دقي العـنا والمرـاير
ويا رجل كم طفتي مع الدرب مشوار
ويا قلب كم غارك من الوقت غـاير
كنا بوقت فـات والبـال عـتار
واليوم اشوف الوقت غير عـشاير
الي خـيرنام بـنـاك العـهد صـار
في فـعلمهم سـادوا على كل صـاير
الي تـبنـوا بـالمروءة والأذكار
بـانت مـعـالهم بـمـالي الزـباير
أهل الكرم والجود في المـوسـم الحـار
يـحـلـون وقت الضيق عن كل حـاير

= الديرة : البلد . حليبة : بئر وقلية .

جـا : كما . نهبة : قليل شحيح .

النض : الفواص تحت الماء . السيب : الرجل الذي فوق السفينة ليشب الفواص من الماء .

صاغي الوقت : تردي الأحوال .

الداب : الثعبان .

حـارت بي الأفكار مع كل معيار
 وأزريت أدير الراي في كل سـاير
 أيام وقت الفوص كـنا والأنفار
 نموم في بحر غـيبـة غـزاير
 إلى ضوانا الليل طار الكرى طار
 والعين عن لـنة وسنـها سـهاير
 الفوص يـاهـل الفوص لو كان مدرار
 مـرآن حـدثنا به أمور عـساير
 إلى رسوا بـالهـير والخشب سـنـيـار
 تشبـه سفـن لـبن يـام وشـاير
 هـنا يـفـوص وذاك يـفـلق الحـار
 وهـنا يـمـوهـل للربـع يـي يـزاير
 وهـنا يـبرـخ يـي يـافي للـأهـيار
 يـقـول هـنا الهـير كلـه خـساير
 عـلا سـفـنهم لي رست قبل الأسـحـار
 مـثل النـجـوم الثاقـبة بـالنـضـاير
 لي اذن المـؤنـن قبل طر الأنـوار
 مـول عـلـيهم بـالفـرح والبـشاير
 وقت الفـليـج الصـبح والشمس مـظـوار
 الكـل مـنهم يـطـلب الله سـراير
 يـرجـون فـلق الـدانـة الـي لـها كـار
 طـواشـهم سـوامـها بـالقـراير
 مـبا قـال فـيهم قـطـر يـوم ولا بـار
 إلـا ومـا خـذ بـالحـمل صـراير
 كـسب الرزق مـا هـو بـمـيب ولا عـار
 ذا رزقنا من يـوم حـنا صـغاير

والله ما انسى يوم أنسا كنت بحار
 في وصفهم والي يقولون صباير
 الداو يا منصور اقفا بالانشار
 خلاك في بندر « كاليكوت » باير
 وتسير عالا والموى دار له دار
 وارسى اميندر بالشويخ الانساير
 عشنا بوقت فيه ليعات وامزار
 بين السفن والغوص كنا طراير
 النوخنا بالغوص طالك جبار
 ويدورك وقت السفر بالعواير
 وانت الاني منا بين الاثنين عتار
 ضاقت عليك الواسعة والعباير
 والنفط سال وغار به كل من غار
 وافتر دولا به على كل جباير^(١٢)

(١٢) الديوان ص ١١٩ - ١٢٠

افتر : تفر وانقلب .

غزينا : أصبحنا . غاير : مفتر ومهاجم . ناير : هارب ، فار .

الزباير : جمع زبارة وهو المكان المرتفع . سنيار : متتالون بعض وراء بعض . يموهل : ينادي .

بيي يغاير : يريد العودة . ييرج : يسحب مراسه .

يساني : ينتقل من مكان إلى آخر .

الفليج : فلق الحار . البانة : اللؤلؤ الكبيرة .

الطولش : تاجر اللؤلؤ .

الداو - منصور - تيسر : أسماء لبغى شرعية .

يدورك : يبحث عنك .

العواير : نواصي الشوارع .

كانت هذه جولة سريعة في جانب مهم من جوانب الحركة الشعرية الشعبية ، الكويتية ، جانب تأكد خلاله رأينا في تلك الجدلية المستمرة بين المناخ الاجتماعي بكل حاجاته الاجتماعية والفنية والسياسية ، وإبداعه الفني المعتمد أساساً على معطيات هذا المناخ الاجتماعي من حيث اللغة ومفرداتها البيئية التي كان البحر أهم مميزات الذاتية ، إذ ترك أثره واضحاً في هذه التجربة الشعرية ، التي نأمل أن نكون قد وفقنا في طرحها في هذه الدراسة المتواضعة والله تعالى الموفق .

المراجع

- ١ - ديوان فهد راشد بورسلي ، جمع وإعداد وسية فهد بورسلي . ط٢ ، ١٩٧٨ .
- ٢ - ديوان زيد عبد الله الحرب . جمع وإعداد غنية زيد الحرب . ط١ ، الكويت ١٩٧٨ م .
- ٣ - ديوان عبد الله الفرج . ج١ . ط٢ . جمعه خالد محمد الفرج . دمشق ١٩٥٢ م .
- ٤ - ديوان عبدالله عبدالعزيز الدويش . ج١ ط١ . مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٦٨ م .
- ٥ - ديوان حمود الناصر البدر . ط١ ١٩٧٣ م ، جمع وتقديم عبد الله الدويش .

إضاءة
على محاولة صقر الرشود القصصية
دكتور سليمان الشطي
جامعة الكويت

في خريف ١٩٦٧ كتب المرحوم صقر الرشود قصتين يتبعين نشرهما في وقت متقارب ،
القصة الأولى هي (العربية) التي نشرت في مجلة البيان في عدد نوفمبر ، والثانية
(الأصوات) وظهرت على صفحات مجلة (النهضة) الصادرة في ٤ نوفمبر وفي هاتين
المحاولتين وضع الرشود قدمه في الدرب الملاصق لفن المسرح وكانت قدماً تبشر بنضج لا
يخطئه ناظر .

وليست هذه الانتقال المؤقتة محل تساؤل واستغراب فالمساحة الفنية الجامعة بين
هذين النوعين الأدبيين واحدة يستطيع أن يتحرك فيها المبدع بيسر وسهولة ، فلم يكن
الميل إلى أحدهما أو أفراد بعض المبدعين لأحد هذين المجالين يلغي هذا التواصل داخل
الأنواع الأدبية ، بل إن المساحة لتضيق حين نصل إلى فني المسرح والقصة لأن هذين
الفنّين قد التصقا كالتوأمن السياميين ، وليس هنا تلاصق شذوذ أو خروجاً عن الطبيعة ،
ولكنه تلاصق حياة وصحة حتى أصبح من اليسر أن تقول باطمئنان إنه قل أن تجد
كاتباً مسرحياً إلا والفن والتقصي يمثل هاجسه الآخر الذي يؤرقه ويضع عينه عليه ،
والعكس حادث ولا شك . بل إن بعض الكتاب تساوى عندم قامة الفنّين تساوياً تاماً ،
والمثال الجاهز في الذهن الكاتب العظيم أنطون تشيخوف فهو يضع شقاً من
سن قلمه على قبة فن القصة القصيرة ، والآخر على قبة الفن المسرحي ، أما في الأدب

☆ نشر الثمان الأول والثاني من هذه الدراسة في مجلة «المتنوى» إبريل ١٩٨٧ .

العربي فيكفي تذكر توفيق الحكيم الذي يتربع عند أم المنعطفات في فن القصة والمسرح في أدينا العربي الحديث ، ومثل هذا التذكير نكرره بالنسبة ليوسف إدريس وغيرهما كثير ، ولا يغيب عن بالنا المجال المحلي ، بل وحول صقر الرشود كان عبد العزيز السريع يكتب المسرحيات ويعطي للقصة مساحة من اهتمامه فكتب عدداً من القصص القصيرة في الفترة ذاتها .

إن احصاء أسماء الذين جمعوا بين فن المسرح والقصة يوصلنا إلى قائمة تطول ، ولو كان هدفنا الإحصاء لا التمثيل لكانت هذه القائمة من الطول بحيث - تحرك حواجب الاستغراب حيث لا غرابة . إذن فدخل صقر الرشود المسرحي مجال القصة متوقع كتوقع مطر الشتاء ، كما أن توقفه عن هذا الفن لم يكن يعني انصرافاً عنه ، ولولا أجله الذي قدر الله له أن يكون قصيراً لشهدنا خصباً مساوياً لابداعه في مجاله الأول الذي نعرفه وهو المسرح ...

ولكن للتاريخ أسئلة تنتظر إجابات متوقعة من الذين يدخلون عالم البحث ، حتى ولو كان الأمر لا يستدعي أو يلح على التفسير ، ولهذا فلنا أن نستجيب للتاريخ بكلمة ترضيه قبل التوقف عند الجانب الفني من ابداعه في هذا المجال .

إن توجه صقر الرشود إلى القصة يمثل حدثاً طبيعياً ومألوفاً بل ومتوقفاً منه ، ويعكس اهتماماً وتوجهاً توافرت له الظروف فبرز على السطح فكانت الممارسة ، ففي الوسط الثقافي المحيط به والذي تعايش معه بانفعال عميق كانت هناك مائدة واحدة تجمع عشاق هذين الفنين ، وكما أن الرشود والسريع مالا وانصرفا بالدرجة الأولى إلى الكتابة المسرحية فإن البقية من جيل الستينات والذين كانوا معها حول هذه المائدة انصرفوا إلى كتابة القصة ، ففي مسرح الخليج فقط كان الذين يكتبون القصة اهتماماً مباشراً ، بجانب السريع ، من الأعضاء العاملين مثل سليمان الخليلي^(١) وكاتب هذه السطور ، لذلك كانت القراءة والمناقشات والاهتمامات تنصرف إلى هذين الفنين بمستوى واحد من العناية والجدية ، وكلٌ يترجم همومه بالمجال الذي يفرضه عليه توجهه المسيطر ، وإن كان يتوثب شعوراً وفكراً إلى الجانب الآخر .

ولم يكن التجاوز الفني أو الوسط الثقافي هما فقط وراء هذا التوجه عنده ، فهناك ما

هو أهم من هنا كله والذي يتبدى في بذرة التكوين الأولى حيث كانت النزعة القصصية عنده تدخل في إطار المسرح ، وهذا ما يمكن أن نتلّسه في بعض أعماله المسرحية الأولى ، مسرحية (الخلب الكبير) في صياغتها الأولى المطبوعة حينما جعلها نصاً واحداً ، كان الحس الروائي مثلاً وبارزاً في هذه المسرحية بفصولها الأربعة التي تتحرك بين أسرتين لا صلة بينهما إلا أن « خليفة أحد أفراد الأسرة الأولى هجر أسرته وانضم إلى الأسرة الثانية بعد أن تزوج ابنتها »^(٢) ولهذا نجد أن المؤلف عاد إلى هنا النص وأعدّه إعداداً فصل هذه المسرحية إلى مسرحيتين ، لأن هذا النص يجعل عوامل الانقسام في ذاته ، مع إمكانية وجود التفسير الموحد دون تعسف ، ولكن الضعف من ناحية الفن المسرحي أنها « تبدأ أكثر من مرة ، في أكثر من مكان ، وتضيف أشخاصاً جديداً في كل فصل جديد ، ويبقى شخص « خليفة » بمثابة جسر وحيد بين أسرتين لم يكن بينهما لقاء »^(٣) .

إن هذا التعثر من الناحية المسرحية هو نفسه المحور الذي ينهنا إلى التشكيل الروائي المحتمل والمتقبل لما لا تحمله ظروف الفن المسرحي ، فالنفس القصصية الروائي كامن كوناً حياً في أعماق الكاتب لذلك تتداخل الفنان : فن القصة والمسرحية وافرزا نصاً واحداً .

ولقد تكررت هذه الحالة في عمله الآخر : مسرحية (الحاجز) حيث أجرى تعديلاً واضحاً في عرضها الثاني عندما ألغى الفصل الثاني الذي كان يمثل زيادة أو فضولاً يمكن الاستغناء عنه في المسرح ، ولعل الذي دعا إلى كتابته تلك النزعة الاستقصائية المعقدة على تشكيل التفتيت في النص القصصي . ولا تخرج مسرحية (أنا والأيام) عن هذا الخط حيث كانت تمثل متابعة متصاعدة لشخصية (غانم) الشخصية الرئيسية في تلك المسرحية .

إن فنحن أمام بذرة كامنة وتوجه ثقافي مسيطر يحث على الاقتراب. من فن القصة لولا أن المصوم المسرحية كانت أكثر الحاحاً عليه ، خاصة وأنه لم يكن كاتباً مسرحياً فحسب ولكنه رجل مسرح ، وهذا ما وضع بعد ذلك حينما وجه جهده الأكبر نحو الاخراج ، لأنه يمثل العملية المسرحية في صورتها التكاملة بينما نجد أن زميله السريع كاتب مسرحي بالدرجة الأولى ولذلك لم يجد صارفاً له عن الكتابة القصصية بمجانِب ممارسة النشاط المسرحي .

إن هوم المسرح العامة جعلت الرشود ينحي جانباً الكتابة القصصية ، حتى إذا جاءت الظروف الملائمة طفت نتائج البذرة القصصية على السطح وكانت النتيجة متثلة بهاتين القصتين الوحيدتين .

- ٢ -

اطلالة أولى

تتوحد في قصة (الأصوات) الشخصية الرئيسية وتتعدد منظورات التبادل فيها بطريقة توحى أن هناك زخماً معيناً يحيط في جو القصة ، فنحن أمام شخصية رجل تجاوز الستين نفّض في لحظات اللحاف عن أطر حياته ببعدها القديم وقضيتها الجديدة ، كل هذا يتبدى لنا ونغن نعايش معه أحداث القصة في ليلة واحدة في نصفها الأخير ، بل زمن قصير جداً من مستوى الزمن المحسوب وضمن الأحداث المحددة ، ولكنها لحظات مجدّدت ووضعت بإطار سهل معه أن تحمل أشياء كثيرة .

إن هذا الشيخ المعجوز يرقد وحيداً بعد أن غادرت زوجته التي كانت ترقّد بجانبه دائماً ، ذهبت لابنتها التي تضع مولوداً جديداً ، وتشبه هذه الولادة فتنتطلق تأملاته من مخاض ابنته إلى بيته الجديد إلى ابنه الذي يرسم صورة لزوجاه ويعلم متصوراً كل شيء كما يريده ولكن الصورة الخيالية تصطبغ بالواقع المعاكس لها ، وتحرك فيه وخز الألم الذي يأتي من أن هذا الابن ليس كما يريده ، إنه مناقش ومحاور ولا يطيع وغير مفهومة تصرفاته بالنسبة له ، ويمتد مقارنات التناغم إلى ماضي الأب نفسه حيث (الحياة الصلبة القاسية ، الصخر البحري الأسود وظلام البحر ، والبيت الطيني إلى آخر هذه المقارنات التي تطفو على سطح الذاكرة) .

وتتدد أسئلة الحيرة ، من منطقة الخاص ، فلا يجد مخرجاً له ، ويحاول المعجوز أن يجد جواباً لأهملته فتلف به الحيرة في أبعاد متازجة متزاحة ، قاذفة به في خضم أسئلة تتعقد وتتكاثر ، حتى توقف عن التفكير نهائياً وبدا شارباً في لا شيء ..

وتبدأ الحركة الثانية من الصمت إلى الصوت ، من الهدوء إلى العاصفة ، ومن السرير

العريض الوفيرة مراتبه ومخدراته ، والانتقال من دفء الراحة والطمأنينة إلى النقيض ، فقد حلت السطور اللاحقة معها تفجر أصوات حولت التداعي السابق والذي امتد الى الماضي ضارباً بجهاته المختلفة إلى تركيز في لحظة مرعبة خفيفة ، وذلك الصمت (تحول إلى أصوات تنفجر كالدافع ترافقها صرخات) ، ويندفع الرجل فزعاً ، فالزمن تركز في لحظة تحمل توقعات غير محددة وسط هذه الأصوات التي تهز البيت الجديد ، إن إرهاف سمعه ينقل إليه غرابة هذه الأصوات التي تكبر ويكبر معها صدى رهيب ، يتذكر ابنه ، تدعوه رغبة المحاولة إلى الحركة ، رغبة السؤال والاتصال بالخارج تصطدم بجهله وعدم قدرته على التعامل مع التلفون ، فلا يجد إلا الصعود إلى الطابق الأول المهجور ، والأصوات تقترب منه وكان تيار الهواء يلعب بالأبواب والشبابيك المفتوحة ، وراح يتخبط عاولاً سد المسارب بجسمه العاجز وكان الجرس الخارجي يدق باستمرار ، ولكن حركته هذه بين الغرف والصالة وسط هذا الجو العاصف أفقدته التمييز . وتحكم به الارتباك فتاه بين الغرف (... خرج من الغرف إلى الصالة دون أن يدري أنه في الصالة .. دار به دوار عنيف وهو يسأل نفسه أين أنا ؟ حتى شعر بأنه في نقطة ولكنها عدم .. لا وجود لها .. لأنها لن توصله إلى أي مكان ، لأنه ليس في مكان .. كأنه لا يعرف شيئاً ، اضمحلت نفسه وتلاشت حتى أصبحت عدماً فحاول أن يصرخ ليثبت وجوده .. وفعللاً صرخ عدة صرخات وكاد أن يسقط) . هذا الضياغ ضاعف من جزعه فارتطم بالجدران فز دمه ، وغول (جزع الأب إلى تصفيق عصي ، فصاح الابن بأبيه ، وتوقف الأب عن التصفيق) ..

يمثل المحور الثالث الإطار الخارجي المحيط بالشيخ المجوز ، والعلاقات التي حددت مناطق التماس في حياته . الزوجة التي ذهبت إلى الابنة التي ستلد ، الابنة المطيعة التي تبدأ القصة مع مخاضها وتنتهي بولادتها ، والابن مناط النظر عند الأب والرافض المفضوع لرغبات أبيه ولذلك كان هو البارز من بين خطوط التأملات ، وهو الوحيد الذي يخرج من الذهن إلى الوجود حينما يقتحم المنزل باحثاً عن والده والذي لم يعثر عليه إلا وقد قارق الحياة ، وتتم القصة بقتات الابن (تتم الابن وقبل أباه .. كيف حدث هذا ؟ جئت لأخبرك عن مولود جديد فأجذك قد مت قالما هامساً حزيناً ، ثم حمله لينزل به إلى الطابق الأرضي) ...

محاور دلالية ومعمارية :

التأمل في هذه القصة يثير أسئلة ويشد النظر إلى تكوينات تفرض نفسها فرضاً لا يجد الوعي بدأ من التوقف عندها ، وهذا التوقف يشدنا إلى التسليم بأن أساس هذه التكوينات الفنية غير قابل للفصل عن دلالاتها المشيرة إلى هاجس حيوي متحرك كامن في كل جزئية من العمل الفني كله ، وقد تأتي هذه متوزعة ولكنها تعطي انطباعاً مستمراً ، مثل خلية الجسم التي تحمل الخصائص الجوهرية له ، وهذا ما نحسه ونحن نفرغ من قراءة (الأصوات) ، نحسه من العنوان مباشرة ، فهو يثير نقطة لافتة للنظر بالنسبة لأعمال صقر الرشود حيث يتبدى العنوان عادة بكلمة واحدة ذات جانب تأثيري ومركز للدلالات العامة ونحسه يقفز من صدر العمل الفني إلى خلاياه ، فظاهرة العنوان الذي يأتي مركزاً في كلمة واحدة يتصدر مسرحياته : فتحنا - تقاليد - الطين - الحاجر ، وهذه تنتقل إلى قصته : العربية - الأصوات ، بل إن مسرحيته الآخرين وأعني بها : «الغلب الكبير» وأنا والأيام يتحكم بها صدى الكلمة الواحدة فالغلب هو المحور وليست (الكبير) إلا صفة تابعة ، وليس إضافة (أنا) إلى الأيام إلا تحصيل حاصل ، (فالأيام) هي الايقاع الأساسي المستمر في تلك المسرحية .

إن هذا الإيجاز يحمل في داخله تشعب لمعنى معين يتركز في المسمى الأول لأعماله ، ولها نجد أن (الأصوات) في هذه القصة تنفذ إلينا من جهات عديدة ليس من منطلق العنوان فقط ، فئة انتشار واضح في العمل كله ، فالأصوات تتدد وتتبدى لنا بإيقاعات شق على امتداد القصة كلها ، تمتد من الصمت الظاهر إلى التهمة صموداً إلى الجريس الصاحب وصولاً إلى التصفيق المثنج وتتركز اللحظة الصوتية في العاصفة التي كانت حدثاً متحركاً وفاصلاً .

● نلتقي أولاً بصوته الداخلي الذي يبدأ بخواطر لذينة ، فهذا صوته المطمئن ، وهو يمثل ولده كما يجب ، ولكن هذا الصوت الداخلي المطمئن ينمكس فيترك أثره في عضة على الشفة السفلى ، ثم تحول هذا إلى آهة انطلقت بعدها نمتات ثم الحساورات والمناقشات والرفض ، وهذه كلها نسمعها من خلال فكره هو لنسمع بعد ذلك الأسئلة التي تقوده إلى صمت المعجز ، والصمت صوت سلبي ولكن (الأصوات) تواصل تصاعدها ، أو أنها تصل إلى لحظة تتركزها في محور العاصفة (... الأصوات تزداد وتهز أركان البيت .. إنها

غريبة ، لم يسمعا من قبل ، إنها تكبير ولها صدى رهيب ...) .

● ويدخل صوت آخر ، ليس هو الصوت الداخلي بتوجيهاته المختلفة ، وليس هو صوت الطبيعة التي عصفت فقصت بكل شيء ، ولكنها أصوات الأبواب والشبابيك المتصافقة ، إنها جزء من هذا العالم الذي يتوجس منه الرجل خوفاً ، بل يدخل في هذا الموقف صوت جديد ، إنه صوت المذنبة الآلية ، فهذا الجرس يواصل دقاته بإيقاع مستقر مكملاً حلقة الأصوات التي تحاصر هذا الرجل العجوز الذي قُدر له أن يموت من هدير هذه الأصوات .

● وإذا كان صوت الجرس خارجاً آلياً ، وإذا كان هذا أداة عصرية للتنبيه ، فثمة صوت إنساني بدائي يمثل حركة للاستئذان والتنبيه ، لقد استيقظ هذا السلوك من الأعماق في لحظة الرعب والخوف حينما (تحول جزع الأب إلى تصفيق عصي) وهو تصفيق لا يسمعه أحد .

● وتحاصرننا (أصوات) أخرى لا يسهل تجاهلها ، فعلى مستوى السلب نجد أن عجزه عن إدارة الهاتف ذكرنا بصوته الذي يقابل صوت الجرس ، فإذا كان الجرس تنبيه من الخارج للداخل فإن التليفون يحمل معه الجانبين حيث يقدم صلة الداخل بالخارج أيضاً ، ولكن عجزه عن إدراك وإمكانية التعامل مع الجديد كانت قضية من قضاياها .

ولكن هل انتهت حركة (الأصوات) من أنسجة هذا العمل . إن هناك ما هو أهم من السابق كله ، فثمة صوت بشري أصيل لا يظهره الكاتب ولكن وجوده هو إشارة للوجود كله ، فالإشارة العابرة إلى الابنة وهي في حالة غضاها ، تذكر ولا شك بصوت الأكم الإنساني العظيم الذي تطلقه الأمومة والذي يتفجر معه صوت آخر مرافقاً له ، بل هو أكثر شهرة ، فالمولود الجديد سيطلق صرخة الحياة للمهودة التي ستكون المقابل للصمت في حياة العجوز حينما يسقط ميتاً .

وهكذا نلاحظ ونحس أن (الأصوات) لم تكن عنواناً بل دراما حياة مكتملة تتابعنا وتنطق من كل خلية من أنسجة هذه القصة ، ومن ثم كان هذا العنوان (شفرة) أساسية تدخل بنا إلى عوالم مليئة بالضجيج ، ولكن - يا ترى - ما كنه هذا الضجيج ؟ وهذه المعركة التي خاصها العجوز مع هذه الأصوات ، هل كانت معركة مع خفي مجهول أم أنه عالم معلوم محسوس ، فكان جزع المواجهة هو صوت التماس الصاعق ؟ ...

ثمة علاقة مركبة تحتاج إلى فك مغاليقها أو على الأقل العمل على تمييز عناصرها ليتضح لنا ما فيها من زخم ، فنحن أمام شخصية مركبة تختلط أو تتجمع حولها أزمان منها الحاضر والماضي ، تختلط مجهولات الماضي بمجهولات الحاضر .



إن أول خيط يمكن أن نمسك طرفه هي أننا أمام بحار عجوز يعيش في غير زمنه ومكانه ، ولكن القضية لا تركز عند هذه النقطة فقط ، ولكنها عاصفة لأن ثمة صراعاً لا يزال عتيداً مما يمنع أو يحول دون موت هادى . ولكن الموت الماصف لا بد أن يخلقه أو يكونه موقف من نوعيته ، وإذا كان الخوف مدخلاً لموت الرعب ، فإن لكل إنسان خوفه الخاص الذي يتشكل مع تكوينه الدرامي الذي لا يكون أو يظهر بدونه ، ومن ثم فإن موت بحار مرعوب يستدعي مقدمة منطقية ، فليس وضعه أو موقعه الحالي موقعاً صالحاً لمثل هذا الموقف ، لذلك أراد المؤلف أن يضع هذا الموت في إطار متسق مع هذه الشخصية ، كان الإحساس بالموت ، أو أن صوته الخفي يتبدى عند العتبات الأخيرة من الحياة في صورته المقبولة ، وإذا وضعنا مطلباً ساذجاً وهو أن بحاراً لا يزال يصارع في سبيل فرض نفسه على الحياة لا يفترض أن يكون موته على فراش وثير ومراتب وغدات وسط لذة ودفء وراحة وطمأنينة ، خاصة وأن الكلمات الأولى لا تشي بنهاية هادئة حيناً نرى أن فكرة الصراع أو التساؤل لا تزال باقية عند هذه الشخصية ، لذلك تنبثق تأملاته فتدور في دوائر متعددة تبدأ من المومم القريبة فتستيقظ معها المخاوف القديمة وينتقل التداعي من الابنة إلى الابن المتمرّد رغم ظروفه الجيدة التي تذكر بنقيضها فتقفز هذه التداعيات إلى الماضي حيث (حياته الصلبة القاسية .. إلى البحر الأسود نفسه بظلامه القديري وبلغماته المتتالية على رفاقه الذين ضاعوا في قاعة .. إلى البيت الطيني القذر المتحطمة أطرافه الذي يحوي بقرة تقطن بجانبه هو وزوجته ، وعلى بعد متر فقط) . ليست هذه لحظة مقارنة فقط ، ولكنها حالة تمثل الماضي المتشعب بها ازاء الحاضر ، بل أن الأدل من هذا وذلك أن ذلك يبرز لنا حيناً تتجاوز الظواهر إلى ما ورائها مبتدئين من مقدمتها السابقة ، وهي أن البحار كما أنه ليس من الطبيعي أن يموت على فراش وثير ، فإن لحظة الموت تستحضر الجانب المسيطر من حياته ، وأن خوفه أو رعبه يكون من الشريرة الخفية في دنياه ، وعندما نرافق البحار سنجد دائماً أن الريح حيناً تسخط تصبح

هي العذاب الأبدي الذي يستكن في داخله ، فهي تجلب له الجهول الذي لا يدريه ، ومن ثم فإنه وإن كان بعيداً عن هذا الجو على فراش وثير وأرض صلبة ، فإن توجسه الأسطوري من الريح هو الوحيد القادر على زرع الخوف والرعب في نفسه ..

من هذا التصور وحده نستطيع أن نفهم منطقية الحدث فنياً ، فحينما ننسى الظواهر وننتقل مع الرجل في محنته سنجد أن الأصوات التي أثارها العاصفة والتخبط بين الأماكن المتداخلة والمتقاربة والصراع في هذا الحيز الضيق ، كل هذا يتجلى لنا في صورة عاصفة بحرية دارت في بيت جديد يفترض أنه مستقر على الأرض ، ففي حدود هذا التصور كان لا بد أن تستيقظ المخاوف القديمة التي ، وإن بعدت واقعاً ، فإنها باقية راسخة ، لذلك نحس بأصوات العاصفة وهي تقدم بطريقة معينة ، ولنسترجع هذه الفقرات :

☆ « توقف العجوز عن التفكير نهائياً وبدأ شاردأ في لا شيء .. في صموت مريح .. »
إن هذا هو الهدوء الذي يسبق العاصفة كما تقول العبارة المشهورة ..
☆ « ولكن الصمت تحول إلى أصوات تنفجر كالمدايع ترافقها صرخات البيت الجديد سيقع » .

إن المساوي لها هو أن العاصفة قد بدأت وأن السفينة ستغرق ..
☆ « ... توقف لاذديك! الأعوات .. بدأ يرهف السمع ليتبينها .. ليعرفها .. إنها غريبة لم يسمها من قبل .. إنها تكبر ولها صدى رهيب .. »
طبيعة البحار فيه تقوم بتحليل هذه الريح الغريبة ، لأن التبين ومن ثم التعرف ليبدأ الاستعداد لها . أما غرابتها فهذا هو الشيء الذي يخشى منه أمثاله حينما تأتي القاضية ، وعادة تكون غريبة ، وهذا هو منبع الخوف القابع في جزء من النفس دائماً ..

☆ « كان تيار الهواء شديداً .. هواء .. هواء .. يتسرب إلى البيت من الاتجاهات فيلعب بكل أبوابه وشبابيكه المفتوحة » .

☆ « دار به دوار عنيف وهو يسأل نفسه أن أنا ؟ حتى شعر بأنه في نقطة ولكنها عدم .. لا وجود لها .. لأنها لن توصله إلى أي مكان ، لأنه ليس في مكان .. »
هذا الرسم للعاصفة يعطيها معنى مثيراً يخرج من نفس لا تعرف إلا هذا النوع من العواصف الخفيفة حين يتحكم الدوار العنيف ويفقد القدرة على تمييز المكان الذي يريد

أن ينطلق منه إلى مكان الأمن . وإن هذا الجو وحده هو القادر أن يحرك الرعب
القادر على صنع صدمة الموت وليس المكان الأمن ، لقد قام البحار برحلته الأخيرة ،
رحلة الموت وهو لا يزال في دوامة حياته المضطربة .
وهنا نحس أن المؤلف قد تشبع بفكر شخصيته حتى استطاع أن يضع يده على
العرق النابض بقوة فيضرب عليه فكانت سكتة الموت ممكنة بل إنها منطقية ومعتمة ..

إن هذا المستوى من عرض هذا الصراع ، أو أن لحظة الحدث هذه ليست مقصودة
لناتها ، فإنها ، إذا كانت قد حملت وجسمت المعنى التعبيري الممكن ونجحت في رسم إطار
لشخصية خاصة ، فإن المدى الذي يمكن أن تشدنا إليه هذه القصة ومن المهم أن نتوقف
عنده ، هو تلك العلاقة القائمة بين صراعين آخرين أساسيين كامنين وراء تولد هذه
الحركة الأخيرة ، فليس استيقاظ الماضي بوجهه الأسطوري هو الزاوية الوحيدة التي
تثيرها قصة (الأصوات) ، فثمة هم أو معاناة حاضرة تبدد أمام هذه الشخصية فتتخلق منها
معاناتها .

تقطة الانطلاق الأول كشفت لنا الجرح الذي يتحرك داخل هذه الشخصية ، فهذه
ليلة ولادة جديدة ممثلة بالمولود الجديد الذي ستلده الابنة في هذه الليلة أي إنه سيصبح
جداً ، أو سيدخل جيله الثاني إلى الحياة ، ولكنه جيل يأتي عن طريق ابنته لا ابنه ،
وهنا يتولد بالذهن المنطلق ويبداة متوقعة ذلك اليقين المستكن في أعماقه ، فالأنثى
ليست كالذكر ، وهو وإن أصبح جداً فإنما هو كما يقول تعبیر قديم (جد فاسد) ، لأن
امتداده الحقيقي لا يكون إلا من خلال محور الذكورة لا الأنوثة ، (أخته التي تصغره
تضع مولودها بعد منتصف الليل أما هو فيناقشني دائماً . ماذا يقصد لما لا يطيعني
كأخته) .

وقضية موقع المرأة والرجل والنظرة إليهما وموقع كل واحد منهما في المجتمع قضية
محورية عند صقر الرشود يمكن تتبعها منذ بدايته في (تقاليد) مروراً (بالحلب الكبير) ،
فسريحة (الحاجز) ، بل إن المسرحية التي قام بإعدادها للمسرح كانت (بيت الدمية) حيث
أصبحت : المرأة لعبة البيت . ولذلك كان من الطبيعي أن يكون تصاعد توتر العجوز

ينبثق من هنا للنطلق ، فتأتي المقابلة التي كانت مألوفة شائعة ونعني بها فكرة الميلاد في مقابلة الموت في ختام القصة : (جئت لأخبرك عن مولود جديد فأجده قد مات) . إن هذه المقابلة المعهودة المؤكدة لاستمرار الحياة تشي بشيء أسامي ، رغم قناعة الأب ذات المنطق الخائف ، فالمؤلف أراد أن يؤكد هنا أن هذه الابنة المطيعة هي التي أعطته الامتداد لحياته . وهي مقابلة أرادت أن تضع أماننا اغتيال المؤلف للجانب المعارض لهذه النظرة السائدة .

ولكن هذا التفسير يجب ألا يصرفنا عن متابعة نقطة الصراع التي تولدت طبيعياً في النفسية المستعدة لهذا ، فخاض الابنة جعل تصوراتها تنطلق ليس إلى آلامها ولكن إلى معاناته إزاء رغبته ، فانتقلت الصورة في ذهنه من الابنة إلى الابن فراح يتخيل ما يجب أن يكون وهو أن الولادة لابنه ، وهكذا أحل صورة الابن في خياله فكانت الانتقالة كالتالي :

☆ (أنه يفكر الآن في ابنته التي ستضع مولوداً جديداً ...) .

☆ (أنه يفكر في بيته الجديد) .

☆ (وفي ابنه الذي سيواجه أين سيضع غرفته ؟ في الطابق الثاني من جهة اليسار أم جهة اليمين ... ابتعد في أفكاره وحلم لابنه بمستقبل صوره كما يريد حتى النهاية .. سعد بما صوره جداً وبدت على شفثيه ابتسامة خفيفة ..) .

لقد قام الخيال بترتيب الأمور كما يحبها ، ألغى الصورة الحية القوية الحضور ، أي معاناة الخاض عند الابنة ، وقام بإحلال صورة الابن ، أي اسكن اختياره الداخلي في مكان ما كان يفرضه الواقع ، بل تجاوز هذا إلى ما يتفق بالنسبة للابن ، فهو لم يكتف بالاختيار بل حلم لابنه بمستقبل صوره كما يريد حتى النهاية ، وقد ترتب على هذا سعاده التي تجسدت بابتسامته على شفثه ..

ونلاحظ أن الانتقالة هنا جاءت من الابنة إلى البيت الجديد ثم الابن ، وهنا الانتقال يمثل ترابطاً ، لأن ضياعه كان بين الاثنين الآخرين ، فهو ضائع بين أسئلة الاعتراض ودروب البيت الجديد ، وليس هذا البيت إلا الحياة الجديدة ولم تكن الأفكار إلا الأفكار المرافقة لهذه الحياة ، ومن ثم فضياعه سيكون في هذين البعدين ، المادي والمعنوي ، أروقة البيت الجديد ، وهو مؤشر للحدث المادية والتي عجز عن التلازم معها

أو يتبين الدرب فتاة في أروقة المنزل ولم يستطع البحار القديم أن يبحر وسط معطيات الحياة الجديدة ، لقد كانت للمقارنة أو للمقابلة مع البيت الجديد واضحة ، فانتقل من الحديث من البيت الجديد إلى ابنه ، إن الانتقال من الابن إليه تمهدت بإشارة إلى البيت القديم الذي كان يقطنه ويفهمه ، وإن سجل تفوره الحالي من قنارته ولكن هذا لم يُلغِ ثبات صورته في داخله وأنه كان متكبناً من الإحاطة به بدقة واضحة (فالبقرة تقطن بجانيه هو وزوجته ، وعلى بعد متر فقط) ، بينما كان في بيته الجديد يعاني من دوار مادي عنيف عاناه وهو يصارع الريح ، وقد رسمه المؤلف بدقة وخته ختاماً دالاً على ذلك ، فهو يحس أنه في نقطة ولكنها عدم ، لا وجود لها (لأنها لن توصله إلى مكان ، لأنه ليس في مكان .. كأنه لا يعرف شيئاً ، اضلحت نفسه وتلاشت حتى أصبحت عدماً فحاول أن يصرخ ليثبت وجوده ، وفعللاً صرخ صرخات وكاد أن يسقط) .

وليس هذا إلا المقابل الحي لحداثة المشكلة الفكرية التي جسنتها أسئلته فدار حولها ففيها مناقشات الابن ورفضه وغموض تصرفاته بالنسبة له . وهذا جانب يمكن تتبعه في أعمال الرشود بسهولة ويسر ...

إن هذه الصورة التي تجاوز فيها الواقع وقناها هي التي خلقت له معاناته ، فهذا الاختيار نقطة انطلاق فجرت المواقف المتباينة بينه ومحيطه المتردد ، الذي استبدل الاستكانة لتحكم الجيل السابق بالنقاش والمهاورة ، واستقل بأفعاله فأصبح يمثل لفزاً يقف أمامه حائراً ، ولعل مفرداته تحمل في داخلها مناطق هزيمته فهو لم يحس أن تساؤله مستغرب حين قال : عن ابنه لماذا يرفض أشياء نمنحها إياه ويبدو دائماً متضيقاً ؟ إن كلمة (المنح) هي بيت الداء ، فالمنح لا يحمل التبادل والتساوي ولكن يعني السيطرة والقوة من جانب والقبول والاستكانة من الجانب الآخر .

ولكنه لأنه محكوم بتكوينه ينتقل إلى نموذج الحاصل فتكون مقارنته مرسومة بصوره وأسئلته : « وبدأ يقارن بين حياته وحياة ابنه .. ليجد الفرق شاسعاً .. ثم يتساءل : لماذا يرفض ابنه كل شيء رغم وجود هذا النعم ؟ . لماذا يرفض الزواج ولا يرى أية فتاة تناسبه . لماذا يرفض أشياء نمنحها إياه ويبدو دائماً متضيقاً ؟ وبحال العجوز أن يجد مخرجاً أو جواباً لأسئلته فتلف به الحيرة في أبعاد متازجة متزاحة ، قاذفة به في خضم أسئلة تتعقد وتتكاثر ، حتى توقف العجوز عن التفكير نهائياً وبدأ شارداً في لا شيء » .

هذه الحيرة الفكرية الداخلية ستجد معادها للموضوعي ، ومن حقنا أن نستعمل هذا المصطلح في هذا الموقع في عاصفة الأصوات التي تذكرنا بمشاهد العاصفة في مسرحية الملك لير ، ولكن عاصفة (الأصوات) لا تسجل نفساً ثائرة ، ولكنها عاصفة حيرة تصصف بنفس عاجزة عن الفهم ، فكانت اللحظة الدرامية لهذا العجز هي تسجيل عاصفة عاتية ساخرة حينما تدور داخل جدران منزل جديد ، فعندما توقفت أسئلة الحيرة استكملها الكاتب بالحركة المادية المعبرة ، وهي حركة مستمدة من العينة نفسها التي يفهمها البحار ، كما قدما من قبل حينما توقفنا عند ظاهرة الأصول ، فتجسد الضياع المعنوي في المقابل المادي .

* * *

إن هذا تشكيل فني متميز ومتكامل في أجزائه المشبعة بجوها ومدلولها العام المسيطر على عالم هذه القضية ، وهو تشكيل يشدنا إلى محور جديد أو بعد وضع في هذه القصة ويحسن التوقف به ، وأعني به البعد الدرامي فيها ، أو بلفظ أكثر اقتراباً من المسرح التشكيل الاخراجي في هذه القصة .

فن السهل ملاحظة أن هذه القصة تقترب مهارها من معمار الشكل المسرحي فهي أقرب ما تكون إلى مسرحية ذات فصل واحد ، يرتفع الستار فلا يتغير المنظور إلا قليلاً ، فقد تثبت المكان وانحصرت الحركة في زمن الفصل الواحد المفترض ، وليست التدايعيات إلا منلوجاً محتملاً ، إن العجز يتكلم وكأنه يحاور آخرين . بل إن الأمر يتجاوز إلى ما هو أقرب إلى الطبيعة الاخراجية فتجسيد الحركة في ذهن المتلقي تكشف أن المؤلف قد وضع كل المؤثرات الاخراجية ، وهو عندما يستعرض حركة العجز يصفها أو يسجلها بدقة وكأنها مدعة للتنفيذ على الحشبة المسرحية ، واستعادة مشهد العاصفة كما سجله المؤلف يكشف هذا الطابع الاخراجي لقوله :

١ - (قالها ثم اندفع إلى الأمام تجاه الدرج ، وتعثر في طرف طاولة وقعت واستمر في سيره ، وعندما أمسك بمقبض السلم حاول أن يعود ليتصل بالتلفون بأحد أقاربه كي يسأله عن ابنه ، ولكنه تذكر أنه يجهل إدارة قرص التلفون .. استمر في صعوده إلى الطابق الأول قاصداً أن يفتح أحد الشبايك ويكشف حقيقة الأصوات في الخارج ، وبعد

منتصف الطريق وجد الأصوات تقترب منه بمنف شديد كأنها تضربه في وجهه .. تشنّج المجوز ويست أوصاله وصعد حتى وصل إلى الطابق الأول المهجور) .

كان تيار الهواء شديداً .. هواء هواء .. يتسرب إلى البيت من إحدى الاتجاهات فيلعب بكل أبوابه وشبابيكه المفتوحة) .

٢ - مشهد آخر (في هذه اللحظة دق الجرس الخارجي .. لم يرد المجوز واستمر في طريقه نحو شبابيك أخرى ليقتلها) .

تكرر الدق عدة مرات وباستمرار ولكن المجوز واصل انفصال الشبابيك واحداً تلو الآخر ، وبعد أن تأكد من صد الريح قفل عائداً يقصد نفس الطريق الذي يوصله إلى الطابق الأرضي ، تاه منه الطريق ... لأنه لا يعرف أبعاد الأبواب وأبعاد الغرف .. تكرر دخوله لغرفة أكثر من مرة وهو يبحث عن مخرج حتى أربكه جزعه تماماً ، خرج من الغرف إلى الصالة دون أن يدري أنها الصالة) .

إن هذين المشهدين سقناهما للتشيل لأن معمار القصة كله قائم على هذا الرسم المسرحي .

بل إن إشارته إلى ردة الفعل المصيبة للمجوز حينها حرص المؤلف على أن يسجل جزع الأب حينما تحول (إلى تصفيق عصبي فصاح الابن بأبيه) أن هذه حركة اخراجية واضحة ومقصودة عن مخرج مثل صقر الرشود .

إن قصة (الأصوات) محاولة ناضجة لفنان متميز كان حسه الإبداعي قادراً على الاستجابة لمعطيات الفن القصصي ولعل وقفة أخرى معه في محاولته الأخرى والمتمثلة في قصة (العربة) ستثير لنا جوانب إبداعية جديدة بالتوقف والمناقشة والتحليل .

(العربية)

خطوط أولية :

في القصة الثانية (العربية) يتسع مدى التحرك عند المؤلف فيخرج من المكان الضيق أو التدد في الساحة الزمنية الداخلية إلى عالم الحزكة المادية المواجهة مباشرة للوقائع ، ولعل في هذا استجابة للإفادة من امكانية القصة في الوصف ، وإن كانت محدودية الحوار ونوعية المشاهد والمقدمات الموضحة والشارحة توحى بأن فكرة المشاهد لا تزال ماثلة في ذهن الكاتب .

جاءت الشخصية المحورية المختارة من الوسط الذي توقف عنده ، فإذا كانت شخصية الأب في (الأصوات) تنتمي إلى عالم منته ، يتعامل من خلال الماضي ، وهو عبارة عن جسد عاجز وأفكار مناسبة ، فإن الشخصية الجديدة تنتمي إلى اللحظة الراهنة ، ومن ثم استوى الجسد متملقاً متبدلاً في شكل اسطوري قادر على الحركة ومواجهة الحياة .

في القصة السابقة يتجلى الحس المسرحي بوحلته المكانية أما هذه فقد وظفت امكانية القصة والحركة غير المحددة ، ومن ثم كان محور الأخيرة هو هذه الشخصية في حياتها وتنقلها فقدمت مساحة خارجية ممتدة في مقابل « السباحة » الداخلية في قصة (الأصوات) .

وعثل المدخل في القصتين ملحقاً فارقاً بينهما ، فالأولى فيها الليل وسكون حركته ، بينما تبدأ الثانية وتستمر مع حركة النهار ، فالشمس تفتتح القصة ، وإن كانت في حالة توديع .. والشمس توشك أن تدنو من مغاربها لتصب في الكون ذهباً أصيلاً قبل أن تودعه .. ، وما أكثر ما سنلتقي بالشمس بعد ذلك .

وتبدأ حوادث القصة الأولى ، أو كلماتها الافتتاحية بخواطر لذينة ، وصورة رجل مطمئن وفراس وثير ومراتب وعجرات .. الخ ، أما هذه فإن زخم الفعل يواجها من

لحظة الحركة الأولى فتضعنا مباشرة في أتون المعاناة :

« يزدهم نوح داخل عربته الصغيرة القديمة التي تقف في شارع ضيق يضج بالناس .. تلتهم عيناه أكداًس رقاب المارة الممتدة على طول الشارع الضيق ، المتوجة باستمرار وانفعالات الانشغال والترقب الخائف تبدو على وجهه » ، فكان هذا الاختيار يحمل تناسقاً بين الموقف والشخصية - ، ومن ثم كان في هذا إيمان وإشارة إلى محور الموضوع الذي كان مسيطراً على ذهن مؤلف القصة .

تتحرك الشخصية المحورية لقصة « العربية » في عدد من المواقف الدالة والفاصلة أحياناً بين مراحل متميزة ، يقدمها لنا راسماً إطاراً حرياً بالانتباه : « .. رجل أحمر فارع الطول قاسي الملامح بارز العضلات ، هيئته كتمثال .. » . هذا التكوين الخارجي للشخصية - ولنا عودة إليه - مؤهل لأن يختار أو تكون المواجهة فعلاً ملموساً .

أول اختبار عملي هو وضع هذا البطل « الاسطوري » في خضم حياة أو وسط يناقض التصور الأولي الذي يتربس في الذهن ، لذلك نجد أن ارتعاشة الخوف أو استبداد حالة القلق هي الأولى ولعلها تدعو إلى خلق الشعور الذي يوحي بأن هذا البناء القوي يقابله توتر داخلي متميز ، « فانفعالات الانشغال والترقب الخائف تبدو على وجهه .. »

لذلك لقد كان المدخل الذي يشبه وصفاً لمعركة يقدم مفارقة في أن هذا « الفارس » كان ينتظر آخر كيس « فحم » يحمله له مساعده ، وأن خوفه آت من أنه يقف بعربته في موقف تعثله لوحة « ممنوع الوقوف » !! .

« .. إنه آخر كيس .. الباقي كيس واحد فقط .. فإذا تأخر العامل وأدركني الشرطي سوف تذهب قمة النقل كغرامة . بالله أين أقف ؟ في كل مكان يحظر الوقوف وخصوصاً الأماكن المهمة . الذي أعني هو أن أقف لأجد شيئاً أثقله . في كل مكان تصادفني هذه اللوحة كأنها سوط عذاب تفرض المسيرة عليّ رغم إرادتي . يجب أن أقف ولو مرة واحدة دون أن أغرم ، يجب أن أجتاز هذه اللحظة ، ممنوع الوقوف ؟ لماذا يمنع الوقوف ؟ آه لكي لا تكون فوضى ، ويعيد النظر إلى اللوحة ثانية ويبتسم ابتسامة يشقها الألم المريض ويكسرهما في وجنته قبل أن تنبثق اشراقتها الساخرة . ص ٣٩ » وتنتهي هذه اللحظة بالاخفاق .

إن مناط السخرية الخفي أن هذا البطل بتكوينه للوحي يقف في هذا الحضيض المنزل الذي يكاد يكون مدمراً لهذا الكيان المتميز ، لقد وضع التميز في قاع يقضي عليه لولا أن ثمة بذرة باقية وكامنة . إن « مقاومة خفية انطلقت من صدر نوح لتنفجر في أعماق الصمت الثقيل فهتفه طبيعية صافية .. ص ٤٠ » .

إن فكرة المقاومة هذه تؤذن بانتقالة جديدة حيث العمل في أرض رجل غني لزراعتها فهذه مثلث الخروج من مرحلة يعمل الجسد فيها مطية حيوانية إلى قوة خلاقة ، فالعمل على العربة لا يمثل أملاً يسمى إليه ، فهو محشور مرغم ، بينما كان حلمه يمتد إلى مكان آخر ، يقول : « إنها تعني وتضايق جسمي ، أمنيقي أن أترك هذه العربة وأعمل في حقل كفلاخ ... طاقة جسمي تكبس في هذه العربة وأنا أريد أن تنطلق في أرض تصنع العجب . أحب الأرض يا فاضل وأريد الاستقرار .. أحب أن أخلق من العدم وجوداً .. ألم تتعرف على متعة . متعة الخلق ؟ ص ٤١-٤٢ » .

إذن لحظة الانتظار السابقة تحولت إلى انتظار من نوع خاص ، انتظار لحظة الخلق ، ومن ثم استطاعت فكرة المقاومة أن تثمر وأن تتجاوب مع أملين ، أمل الشايع الذي كان يفتي أن يعمل على عربة كعربة نوح ، وأمله هو حيث ينتقل إلى الأرض ليزرعها .

إن ثمة تجاوزاً حياً بينه والمرحلة الجديدة مع الأرض ، « كان نوح يحب الأرض ويعتبر بعثها شيئاً أساسياً يستحوذ على كل تفكيره ويدفع به في اخلاص عنيف ييندل من أجله كل طاقته بسخاء ... » « في كل حركة كان يحلم بانبثاق خضار أو بتفتح برعم أو بازدهار جديد . ص ٤٢ » .

ولكنه يصطدم باللجنة التي تطارده ، فصاحبة البيت القصر تجهض أعماله ، تتدخل في أعماله فلم يستطع أن يتحمل عبثها بأحواضه ومزرعته ولا يقبل آراءها السخيفة . ويهجر العمل : « لن يعمل في أرض يملكها آخر » ، وينطلق متنبئاً أن تكون له أرض ويلتقي إخفاقه بإخفاق آخر ، فعريته تحطمت حيث صدم تابعه بها . وتساقط الأملان ، فهناك ما هو أوسع منها ، وسعادتها ليست محصورة بالعلاقة القائمة بينها ، ومن ثم ليس لديها ما يفعلانه سوى أن يذهبا إلى المقهى لينفجر نوح في ضحكته المبهودة الصافية .

* * *

حاجز الملكية :

موقفان أو علاقتان أساسيتان تتبديان أمامنا بوضوح عند مفصلين مهمين من مراحل الانتقال من حالة إلى أخرى ، ويمكن تحديدهما بمرتكزين أساسيين هما : القانون والملكية ، وتحديد فكرة الخضوع والقبول لهاتين السطوتين ف شخصية نوح في تحركها محاطة بهذين ، وكان رد الفعل أو العمل نتيجة لتحديدها بطريقة أو بأخرى ، ونلاحظ أن هذا الاصطدام يتبدى في حالة الحركة الخارجية ، رفض الواقع ، أو الحركة الداخلية التنفيسية عن حالة السخط بوسائل دلالية لافتة للنظر .

إن فكرة « النظام » لا تعني الفكرة الكلية ولكن تحدد ضمن المماناة اليومية ، كان نوح قلقاً متشججاً لأنه خالف « النظام » فوقف في موقف ممنوع الوقوف فشككة صاحب العربة ساذجة وبسيطة ، ولكنها في الجانب الآخر تضرب في نفسه البسيطة ، فإن هذه اللوحة « القانونية » تقف حائلاً بينه ورزقه ، وتلتهم حصيلة جهده ، ولهذا كانت ردود فعله الحادة ، خاصة وأن ابتسامة السخرية عس مقولة « القانون » وحفظ النظام ، ففة سخط خفي يعبر عنه بالكلمة بل ويتجسد بالانفعال الداخلي الحاد والذي يعاوده كلما وقف مثل هذه المواقف : « فلا يجد مهرباً من حرقة إلا بتحريك شيء ثقيل يدفن فيه شحنة تشنجه المزمع الذي يعجز عن تفسير مصدرها .. ص ٣٩ » .

ليست هذه ردة فعل عفوية وإنما مخزون سخط سيتعمق عندما نراه يواجه الطرف الآخر المتمثل « بالملكية » أو بتسلطها ، حينئذ تتضح العلاقة القائمة بينها ومعنى بروز هذا الانفعال الخاص ..

يقول نوح : « هذه حكايتي ، كلما أملك شيئاً أفقده مرغماً » ص ٤٤ . عبارة موجزة ولكنها تشخص المحور الرئيسي للقصة ، وتعين البداية والمآل والطرف المحيط ، ومن ثم يمكن اعتبارها مزكراً أساسياً للمفارقة التي قامت عليها ، فهي تضع ميسمها على حدي « الوجود والعدم » ، واستخدما ل هذين اللفظين ليس تنطعاً ولا نريد إشارة الرعب من الدخول في متاهات ، ولكننا نستخدم عبارة المؤلف نفسه التي وضعها على لسان نوح : « أريد أن أخلق من العدم وجوداً » فهذه الأمنية هي التي تنكسر على أطراف الحقيقة الوحيدة التي تواجهه .

من المفيد أن نتأمل هذه الكلمات حيث تتجاوز ثلاثة معاني بعضها يعاكس الآخر :
أملك - أفقد - مرغأ . فهذه الثلاث ، إن عنت معناها لنوياً فإن حدود فهمها يحتاج
إلى وقفة ، فحقيقة الملكية عنده لها مفهوم ، والفقدان يأخذ أشكالاً والارغام يختلط
بالاختيار ، وهذا يحتاج بيان .

لم يكن نوح « يملك » إلا العربية التي يعمل عليها ، وقد « تنازل » عن العمل عليها
لنائه فاضل الذي فقدتها بدوره ، ومع أنها لا تمثل « ملكية » بالمعنى الواسع ، فهي لا
تزيد عن كونها « وسيلة » عمل يعتمد عليها فإنه قد فقدها أو سيفقدتها في نهاية القصة .

ومع أن هذه « العربية » قد تكون لها دلالات فنية خاصة ، فمنها وبها بدأت الحكاية
وانتهت ، كما إنها العنوان الذي تصدرها ، فإنها أيضاً ملكية غير مقبولة ، فهي مرتبطة
بالموان والعبودية ، وما أسيبها بهربات العبودية قديماً حيث كانت الأجسام القوية تجرها ،
لهذا لم تكن بالنسبة لنوح أمنية ، ويرى نفسه وطاقته محشورة بها ، تتعبه وتضايق جسمه ،
فقد كان معلقاً بالانطلاق في أرض يصنع فيها العجب .

لذلك كان قراره بالتنازل منطلقاً من الموقف المهيّن له ، ومن ثم فإن كان هكذا يمثل
تملكاً حقاً فإنه لم يفقده مرغأ - في هذه المرحلة - بل عتاراً طائماً .

وهذا التخلي ينقله إلى مرحلة العمل أجيراً في أرض غيره ، وهذا الانتقال النوعي
صنع علاقة جديدة بينه وما يملك ، انتقالة من الحقيقة إلى المجاز ، ومن ملكية الشيء إلى
خلقه ، فنوح في مرحلته الثانية تلبس حالة الفنان الذي يخلق وليس بالضرورة أن يملك ،
فالفنان حين يصنع لوحة ويبيعها لا يعني تنازله عن الملكية اسقاط حقه الفني ، فنوح لم
يملك الأرض تماماً كالفنان الذي لا يملك اللوحة المباعة ملكية مادية ، ولكن الصلة بينها
لا تنفصم ، وكذلك هو وأرضه :

« كان نوح يحب الأرض ، ويعتبر بعثها شيئاً أساسياً في حياته » .

يقول عنه طبخ القصر : « .. إنه فنان مثلي . إنه رجل يعصر نفسه في التراب
الصبح فيتورد .. »

« .. على رجل مثلك ألا يحرم الأرض من إبداعه .. » .

الملكية - إذن - اتخذت مفهوم الخلق ، فهو لم يملك ولكنه «انتج» ، وهو كذلك لم يفقد» ولكنه «تخلّى» عتاراً ، ولكنه اختيار عماط بالارغام ، فتم التجاوز إلى قضية أكبر تتحدد في قوله : « لن أعمل في أرض «يملكها» الغير .. ص ٤٥ » فكلية «يملكها» هنا لها معنى مغاير للقول السابق « كلها أملك شيئاً .. » ، ويضيف جازماً في أنه لن يعمل فيما يملكه غيره بل إنه يريد أن يتصرف بحرية في اختصاصه وفي حبه لعمله . ص ٤٥ .

إن هذه المقولة تعني أو تدعو إلى الربط بالحادثة السابقة ، فهي إذن أشبه ما تكون بالتصريح العفوي بأنه لن يعمل تحت ظل نظام مثل هذا النظام ، ومن ثم يرغب في التحرر من القيد إلى الانطلاق ، لأنه تصريح جاء واضحاً بعد اتساع لحظات العناية ، فتحت بند النظام تحمل لدقائق سياط القانون ، أما عمله الأخير فقد أجهض كاملاً .

* * *

الشخصية بين الشكل والمعنى :

كما أن الخلية حاملة لصفات أصلها فإن الكلمات الأولى التي قدم بها المؤلف شخصية نوح تمثل العينة الأولى المتكاملة والمشيرة إلى الامكانيات الكامنة والتي ستبدي من خلال الاختبارات . لقد جاء رسم الشخصية منفصلاً عن السياق أو مقدماً له ، تماماً كما يصنع المؤلفون المسرحيون ، والرشود منهم ، حين يصفون أبطالهم وبعد الوصف ترفع الستارة على وصف المنظر المشاهد : « الوقت قبل المساء بقليل والشمس توشك أن تدنو من مغاربها .. الخ » .

وقبل هذا قام بتقديم الوصف - العينة - الذي يحمل البيان الأولي للشخصية بإطارها الخارجي والداخلي أو بتوحد هذين في الصورة المرئية ، يقدم الشخصية هكذا :
أ - « رجل أسمر فأرع الطول قاسي للاملاح بارز العضلات ، هيئته كتمثال صنعه فنان لبطل خالد ... » « له عينان تتأان عن ذكاه حارق .. » .

ب - « وعن آمال حطمها الزمن ورسبها في قرارة عينيه ودفنها في عمقها البعيد فهناك بريق حارق حزين يعوم في نظراته دائماً ويصعب ادراكه أبداً ، ولكنه رغم غوضه حبيب طيب لما فيه من صفاء الحزن العميق .. لا تجفل منه أي نفس تراه ..

عيناه رحلة لكل حزين .. حركته هادئة رغم القسوة الملحة باصرار في بروجها على

وجهه .. »

تركز هذه السطور على مدخلين ، فالفقرة (أ) تقدم المظهر الخارجي ، وهو وإن كان وصفاً جسمانياً ولكنه يتجاوز التعريف أو التحديد والتعيين ، إلى محاولة التوصل إلى شيء كامن في نفس الفنان يريد أن يجده مكتوباً . ولو تأملنا كل صفة جسدية سنجد أنها تدور حول شيء معين ، فهنا الرجل الأسمر فارغ الطول - قاسي الملامح - بارز العضلات . فالرجولة معنى وليست تحديد جنس وإلا لكانت كلمة أسمر أو أي صفة كافية للدلالة على النوع ، ولكن الرجولة هنا مقصودة لأننا سنجدها بعد ذلك تتردد مؤكدة المعنى الأولي : « .. إنه رجل يعصر نفسه في التراب الصبح فيتورد وتزكي رائحته . ص٤٢ » ، فهو يمرضها لنا هنا وهو في حالة عمل ، ويؤكد دائماً على فاعلية هذا الجسم الرجولي : « أه ما أجل أن يحترق جسم الإنسان أو يحترق ما يحترق بداخله .. ص٤٢ » .

وكل الصفات الأخرى تؤكد على هذا الجانب العملاق في هذه الشخصية . ولكنه يحس أن هذه الكلمات تحتاج إلى تجاوز الوصف إلى التجسيم ومن ثم إلى خلق التصور في الذهن ، فلم يجد بداً من أن يستحضر كال الفن فيصفه بأنه « كئثال صنعه فنان خالد » ، والكلمات هنا مقصودة فنلاحظ أن كلمة «فنان» تفرض وجودها في القصة :

يقول الطباخ عنه : « إنه فنان مثلي . ص٤٢ » وكان نوح من جهته يسمي الطباخ فناناً : « أي ألم يا فنان .. وكان يقصد يا طباخ لأنه اعتاد أن يطلق عليه لقب فنان . ص٤٣ » وهذا الكمال يتم بإضافته إلى فنان خالد كي يجمع مع التكامل أو التناسق فكرة الخلود .

ولكن هذا الوصف التجسيمي يستكمل بلمعين ، أولها : « قاسي الملامح » والثاني « عينان تنان عن ذكاه خارق » . فنفض إلى ما وراء الشكل حيث يمتزج الكمال الفني بالحالة الإنسانية ، أو بلس المعاني ، ولهذا فإن قراءة الذكاء الكامن وراء العين يقودنا إلى القسم الثاني من التعريف حيث التركيز على الجانب الداخلي ، فالسمو في القسم الأول يقابله أو يساويه عن حيث الآمال المحطمة المترسبة ، والدفن في العمق . وتكتسب الألفاظ شيئاً من هذه الحال ، فالبريق يأخذ صفات ليست هي له : بريق يعم - حارق - حزين - والصفاء وصف للحزن العميق ، وتتحول العين إلى رحلة لكل حزين ،

لقد امتد الوصف إلى رسم لأبعاد الشخصية الداخلية ، فهذه خطوط زمن مغفور .

وهذان الشقان ليسا متفصلين فثمة رابط بين الجهتين ، فالعين تبدى لنا حين الوصف للمادي والمعنوي فهي نافذة لها معاً ، بل ويزداد التأكيد من خلال استعمال كلمة « القسوة » ، فقد مثلت مظهراً ونتيجة فتشكلت تبعاً للمعاناة ، فحين الشكل أشار إلى أنه « قاسي الملامح » وحين أغرق في التعبير عن المعاني المستكنة كانت إشارته إلى أن « .. حركته هادئة رغم القسوة للملحة .. » .

لقد جاءت المقدمة إذن «عينة» متكاملة لطبيعة المعاناة التي ستظهر في رحلة « العربية » ، وهذه العينة ستكرر نغماتها في الداخل نغمة مثلاً يصفه حين نزل من عربته : « .. وينزل منها بصعوبة لطول قامته وعرض كتفيه ، فتهتز العربة القديمة وكأنه فارس ذو وزن أراج جواده .. ص ٣٩ » . ويقول مرة أخرى : « كان العمل شاقاً ومضنياً ولكن نوحاً بما منحه الله من قوة وصفاء نفس .. ص ٤٢ » .

ويكرر النغمة الثانية : « بدت خيبة الأمل ترخي من عزم يديه القويتين اللتين تحملان الكيس وتثبط انفعالاته السابقة في تراخ مرير لتعكسها على وجهه باهتة خفيفة تشقها ابتسامته الممهودة التي يخنق اشراقها الساخرة ألم عريض ويكسرها في وجنته . فتغدو تلك الوجنات انعكاسات لمشاعر متنافرة أولمزيج من الغربة والانبهار .. ص ٤٠ » .

إن حدي القوة والضعف اللذين تم وصفها سنجدهما اتخذنا مظاهرها أخرى حيث تتجسد في الشخصية من حيث آمالها وتصرفاتها وعلاقاتها . فحينما ننظر إليه شكلاً وتصرفاً فإن أحد الانطباعات سيعطينا سموً خاصاً لهذه الشخصية ، فهو : قوي - ضخم - محب - ضحوك - متسامح - متعلق بالأرض . وهذه تنطلق من الشكل الجامد إلى التصرف .

ومن ركائز هذه الشخصية تلك اللسات التي تشعرنا بمساحة الأمان والطموحات التي تنقلها العبارات التي دارت حوله أو على لسانه ، يقول :

— أمنيقي أن أترك هذه العربة وأعمل في حقل كفلاح .. ص ٤١ .

— أحب الأرض وأريد الاستقرار .. ص ٤١ .

— أحب أن أخلق من العدم وجوداً .. ص ٤١ .

العبارة الأخيرة تعطينا أو تدخلنا في عالم متسام ، عالم مطلق غير محدود تجاوز
الأماني السابقة إلى تحديد الصورة « المثالية » لفكرة العمل ، لذلك يؤكد لها بعد ذلك
بقوله : « ما أجل أن يحترق جسم الإنسان أو يحترق ما يحزنه بداخله .. الشمس صديقي
.. ص ٤٢ » .

فكرة الانطلاق واحترق هذه الطاقة الكامنة في هذا الجسم الأسطوري تمثل جماع
الأماني السابقة والتي نبعت من سخطه على حشره في تلك العرية وسط زحمة الناس ، إنه
« حشر » في المكان وضيق في النفس ولهذا فإن هذه العبارة تعطينا لحظة تصالح مع
الشمس حيث نلص إحساسه بهذا الجمال الكامن في جانبها المبدع .

إن العبارات الثلاث السابقة تدخل في شمولية النظرة فإنه ، وإن كان يتحدث عن
نفسه ، فإنه من جهة ثانية يذكر بالحاجة العامة فهو واحد من أصحاب الأماني الكبرى ،
ولهذا نلاحظ أن كلماته دارت حول « ما يجب » و« ما يتقن » ، الأمنية درجة محدودة
ومحصورة في أن يترك العرية ويعمل في الأرض ، وهكذا تكون الأماني الخاصة ، أما
الحب فيرتفع إلى مستوى المعنى العام الذي يخصه ويشمل الآخرين ، فقد ربط حب
الأرض بالاستقرار ثم ارتفع به إلى مستوى عال حينما حول الفعل إلى خلق من العدم
فالتقي ارتباط بالتخلص من شيء أما الحب فهو الآمال الكبرى المعلقة .

ويتبدى هذا السمو في فعله المتمثل بعلاقاته ، ولعل أبرزها علاقته بتابعه « فاضل »
سنترك مفارقة التأويلات حيث تشد أعيننا إلى التلازم بين هذا البطل الأسطوري شكلاً ،
مع فاضل الهزيل الضعيف « هزالي وضعفي .. ص ٤١ » . فن الممكن الربط بين القوة
والفضيلة فتلازمها يعني الشيء الكثير ، ومن ثم فإن العبارة البريئة التي يقدم بها المؤلف
تعاملها حين يقول : « ويجلس الاثنان في راحة تامة يتحاسبان ويتفاهمان فيما بينهما على
العمل عند باب القصر .. ص ٤٢ » ، تعني شيئاً كبيراً خاصة حينما تتوقف عند : راحة -
حساب - تقام - باب القصر . فهذه ذات مفاتيح مغرية بالحديث .

ولكن الذي يلفت نظرنا لقطتان فقط تبديان في لحظات متقاربة ، ففي حالة
سخط عارمة حينما تسبب تابعه في إفساد عمله وجرماته من أجر ، يتقن أن يلكه ويطيح
به من بعيد ، ولكن روح « المقاومة » طفت على ما عداها فحولت السخط إلى الرضى ،
بل إن هذه اللحظة تتسامى بطريقة لافتة للنظر ويرتفع فيها نوح إلى مستوى عال ،

فالعاطفة التي كانت قبل قليل هي : « كان وجهه جامداً وكل شيء في قراراته يتطاحن ... كاد أن يلعن العامل وهو يتأبمه ، ضربه لكفة عن بعد .. ص ٤٠ » . هذا الشعور تحول إلى تلطف وحنان فيدعوه إلى تنظيف وجهه من الفحم مؤكداً على المعنى العام والمهم : « .. أريد أن أرى ملامح إنسان لا قطعة من فحم تجلس بجاني .. ص ٤١ » .. ويحتاز القول إلى الفعل حيناً يساعده ليكون إنساناً حقيقياً عاملاً ، ويحقق له أمله فيدفع له بهميته ويعلمه قيادتها ليصبح قائداً ماهراً ..

إن هذا السخط المؤقت الذي يتحول إلى رضى نجده يتكرر دون نتيجته حيناً يتغير مستوى التعامل والشخصيات ، ومع علاقة جديدة وطبقة مختلفة وإن كان الضرر في الحالتين واحداً فقد تدخلت المرأة المعجوز الفنية فلم يستطع أن يتحمل عبثها في عمله « كيف أحتل عبثها بأحواضي ومزرعتي .. ص ٥٥ » وحين تصطدم إرادته ويجهض عمله يذهب سخطه إلى نهايته ، ولم يستطع الطباخ أن يقنعه بإنصاف الحلول ، « لا تطلب حقه مائة في المائة ، بل اكفف بالחסن وسيحالفك النجاح . ص ٤٥ » وكما تمنى من قبل أن يلکم فاضل فإنه يود أن يصفعها ، ويصف عملها بالبشاعة ، ولهذا كان قراره هجر العمل .

إن هذه الثنائية في الشكل والمواقف والتصرفات تنمق برسم متبيز حيناً استطاع أن يصهر عنصري القوة والضعف ، والمعلقة والخنوع ، الإرادة وعدمها ، فقد أدرك أن الشخصية لا تجسد وتتبدى إلا من خلال الفعل لا الوصف ، وإن الكلمات المباشرة إذا تجاوزت الدلالة إلى التعمين تنحصر في حدود ضيقة ، لهذا نجده يقوم بشدنا إلى النظر من خلال فتحات متعددة تسلط على الشخصية ليسلط الضوء على زوايا متكاملة .

إن شخصية نوح شخصية معقدة التركيب شكلاً وتعبيراً ومواقف ، من ثم فالوقوف عند لحظات مكثفة تكون مفيدة في التحكم في رسم الشخصية ، ومن أم تلك الوقفات تلك التي يحاول أن يجعل فيها الباطن ظاهراً ، وأسشير إلى الموقفين الحاسمين واللذين كان عندهما مرحلة التحول والانتقال من وسط لآخر ، وسنلمس بوضوح المحاولة الدلالية التي جسد بها المؤلف هذا الموقف .

أول تلك اللحظات حيناً حرقه انفصال الانتظار القلق في مفتتح القصة ، وكان المستغل أو المتحرك منه قوته البدنية غير الخلاقة سنلاحظ أن ردة فعله المعصية تجسد

الداخل وكذلك مستوى تصرف الجسد القوي فقط : « ثم يحرقه انفعال رهيب يعاوده دائماً فلا يجد مهرياً من حرقته إلا بتحريك شيء ثقيل يدفن فيه شحنة تشنجه الزمن الذي يعجز عن تفسير مصدرها .. يحرك العربية بقوة عنيدة قهتز . ص ٣٩ » . إن هذا التفرغ الجسدي لشحنة انفعال القوة العاجزة ، يكشف لنا أو يتيح الفرصة لنا إحاطة أوسع لهذه الشخصية .

ويعود مرة أخرى إلى هذا النوع من التعبير لتصوير حالة عجز أخرى ، ولكن ضمن إطار أدق ، فلم يعد تعبيراً عن ردة فعل آتية ، أو عضلية ، ولكنه يمثل مرحلة أكثر تطوراً ، فقد تحول نوح من كتف يحمل إلى يد خلقة ، ودخل مرحلة السمو الفنية ومن ثم فالانفعال التشنجي يجب أن يكون مساوياً لهذه المرحلة فلن يكون مقتصر على يد تهز أي شيء . نجد أولاً أن التعابير والانكسارات المتألمة التي تلعب بالسخرية التي تذكرنا بسخريته السابقة ، ثم تكون بداية ثورته الجلوس أمام وردة حمراء زاهية التفتح واللون يقطعها وكأنه ينهبها من غصنها يشها بأنفاس متشنجة الإيقاع وجسمه يرتعش وكأن انفعالاً داخلياً رهيباً يحرق أعماقه فلا يجد خلاصاً منه إلا بهذه الحركة .. ص ٤٣ .

إن الموقف يتكرر ، ومحاولة « التنفيس هي هي ولكن طبيعتها ومستواها لا بد أن يكونا متلازمين مع هذه المرحلة الفنية ، وقد ازدادت الحركة العنيفة حتى وصلت إلى أن تتحلف « منطرحاً أرضاً غارقاً في عرق أفرزته الحركة المعيبة وشمس الظهيرة والهبوب . ص ٤٢ » .

إن التساؤل الذي ند من الطباخ « الفنان » هو : أيعقل أن يكون هذا الجسم المشالي مريضاً ؟ يتخذ موقفاً بارزاً يحسن التنبه إليه ، خاصة وأنه قد أشقعه بتشخيص أولي « أهو نوع من الصرع ؟ » وهذه إضافة مضئفة فطبيعة الحركة المتشنجة والمعبرة إنما تقسم لنا هذا الكائن السامي الخالق وقد أسقطه مرض عقلي خفي ، ومن ثم فالحركة ليست بدنية ولكنها عقلية ، فهذا المرض مرتبط أحياناً بالمعطيات المتميزة والاختلال الوجداني ، ومن ثم فهذا المرض « للتلصص » وسيلة من وسائل الفوص إلى هذه الشخصية المليئة بالتناقضات . ومن خلالها وضع أن اختلال الجسد المشالي إنما مرده لاختلال الأعراف والعلاقات .

* * *

من السخط إلى الرضى :

إن ثمة عبارة أخرى مهمة تحمل شيئاً من معاناة الداخل ولكنها تنقلنا إلى عالم مختلف بخلاف للسخط لقد كان نوح في ختام كل معاناة يقهقه وتستبد به السخرية من ما حوله ومن ثم نجد أبيقورية كامنة في داخله يستخدمها حين الحاجة ، فمحور الرضى يلعب دوراً مهماً ، فنوح يضعه مكان السعادة أو بديلاً مؤقتاً لها ، فعندما يسأله تابعه بعد خيبة الأمل الأولى : « هل أنت سعيد ؟ » ، تكون إجابته منصرفه إلى فكرة الرضى فهو ليس سعيداً ولكنه راض .

وتتكرر هذه على لسانه عندما يجد تابعه يشكو له ضعفه وهزاله فيقول : « هل أنت راض » .. وهو في بحثه عن هذا الرضى يستبدل عملاً بآخر بحثاً عن هذا الرضى وكأنه قدر الإنسان المعاصر ، فهذه ردة فعل (أبيقورية) إزاء الأحداث حيث يتقبلها بعد تأزمه بالبتامة ، حيث يتوجه حسه الداخلي إلى الفلسفة المناسبة في الوقت المناسب ، وإن دفع الثمن من جهده وأعصابه ، فهذا حدس كان يأتي في لحظة الحاجة إليه ، لقد كان ما كان فلم يتبق إلا فكرة القبول والرضى وكما كان (الابيقوريون) يستقبلون عدايات الحياة بهذا الهدوء والصفاء والابتسامة الساخرة نلاحظ أنه أيضاً ، حينما أجهضت آماله ، كان يختم الموقف بقهقهة ، هي الروح المقاومة :

« فترة الصمت الثقيل الملل تفرض وجودها في العربة كشخص ثالث بصورة مزعجة ، حتى لكنها توشك أن تذيبها في وجود لا يطيقانه وترغما أن يبقيا مقيدين بها إلى الأبد . ولكن مقاومة خفية انطلقت من صدر نوح لتفجر في أعماق الصمت الثقيل قهقهة طبيعية صافية أدهشت العامل الذي يجلس بجانبه وجعلته يتوه في تساؤلات عديدة ليجد تفسيراً لها أو مبرراً يقنعه بأنها كانت بذلك الصفاء رغم الغضب المسيطر على نوح . ص ٤٠-٤١ » .

والوقف الثاني في الحتام عندما فقد كل شيء :

يقول لتابعه فاضل : « وماذا في أن تصدم ؟ الإنسان يتزق ويصدم ، المهم أنت سلم » ... بل يؤكد أن هذا قضاء وقدر ، وتختم القصة بجلسة في المقهى : « .. وبعد صمت طويل ينظر أحدهما إلى الآخر وينفجر نوح ضاحكاً ضحكته المعهودة .. » .

إن فكرة الرضى التي ظهرت في موقفين أساسيين في القصة ليست فلسفة ، ولكنها إشارة إلى ولادة التفلسف من باطن الحياة حين تكون هذه المواجهة ردة فعل مطلوبة ، فالرضى هنا نقض لعبه الماضي ومن ثم لا يعني الاستسلام بل التجاوز .

إن تحطم العربة ، وهي الملكية الباقية له كان يستدعي تحطم نوح الذي فقد في وقت واحد ما يملك وما يجب ، ولكن بقاء المعنى الكبير في نفسه يعطي القدرة على اختيار جديد ولعل نوح في قهقهته كان يوقظ « المقاومة » التي تحركت من قبل لينهض من جديد .

هوامش :

(١) نذكر هنا أن سليمان الخليفي بالمقابل لم ينس المحاولة في الكتابة المسرحية فكتب مسرحية (متاعب صيف) .

(٢) د. محمد حسن عبد الله « الحركة المسرحية في الكويت » ص ١٤٠ .

(٣) المصدر السابق : ١٤٦ .

(٤) تمثلت هذه الظروف في أنه في سنة ١٩٦٦ وبعد نجاح مسرحية الحاجز وقيام مسرح الخليج العربي برحلته الأولى إلى بغداد والقاهرة حيث حقق نجاحاً طيباً ، حدث في هذه الفترة خلاف داخل الفرقة انصرف بعدها صقر عن الفرقة إلى نشاطه الإنشائي وعودة اهتمامه إلى تكملة تعليمه الذي انقطع عنه عدة سنوات كما أنه اهتم بحالته الاجتماعية الخاصة . ولكن القضية الأساسية التي أحب أن أؤكد عليها هي أن انقطاعه عن مزاوله النشاط المسرحي المباشر فجر حاجته الدائمة إلى التعبير عن نفسه وكانت هاتان القصتان البداية الأولى ، ولكن بعد شهور قليلة اقترب صقر الرشود مرة أخرى من المسرح حينما أعد مسرحية (للرأة لعبة البيت) التي عرضت سنة ١٩٦٨ ، وكانت هذه تمثل بداية عودته الثانية إلى بيته الأساسي المسرح وواصل انطلاقه الناجح في السنوات التالية .

الشعالي
وكتابه « يتيمة الدهر »
٣٥٠ - ٤٢٩ هـ

د. سهام الفريح

جامعة الكويت

حياته :

أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ، قيل كان فزّاء جلود الثعالب فلقب بها (وفيات الأعيان) ٢: ٣٥٢ وقيل كان مؤدياً للصبيان ، وكان والده يعمل بخياطة جلود الثعالب ، فهو ابن الثعالي وليس ثعالبياً (نثر النظم ١٦) . عاش في شرق فارس ، وتنقل بين مدينة نيسابور ومدن خراسان الأخرى شأنه شأن غيره من أدباء العصر في محاولتهم للتقرب لبعض الملوك والأمراء للتكسب . فزار البلاط الساماني في بخارى . وقصر قابوس ابن وشمكير في طبرستان ، وقصر خوارزم شاه في جرجان وبلاط الغزنويين في غزنه ، ثم عاد بعد ترحال طويل إلى مدينته الأولى نيسابور ليقضي فيها بقية عمره .

أما العصر الذي عاش فيه الثعالي فهو العصر البويهي ، وكان فيه الصراع على أشده بين التيارين العربي والفارسي ، وقد كان بعض حكام الدول التي زارها يحاول أن يبعث اللغة الفارسية وأدبها ، ولكنهم كانوا مضطرين للابقاء على اللغة العربية وأدبها والدليل على ذلك هو اجتماع الكثير من أدباء العربية وعلمائها بقصور هؤلاء الحكام الساسانيين . فقد اشتهر مجلس الوزير المهلبى وزير معز الدولة بنخبة من الأدباء والشعراء من بينهم أبو الفرج الأصفهاني والحسن التنوخي ، ومن الشعراء ابن الججاج ، وابن سكرة والحاشمي وغيرهم . وتذكر الأخبار أن هذا الوزير حاول أن يجنب المتنبي إلى بلاطه حينما عاد الأخير من مصر إلى العراق ، ولكنه لم يفلح .

ولا ننسى أيضاً مجالس صاحب بن عباد ، التي ذاع صيتها من فارس ، والتي كانت ملتقى لأشهر أدباء وعلماء وشعراء العصر . وقد كان لها أكبر الأثر في إثراء النهضة الأدبية في ذلك العصر .

ونجد في الجانب الغربي من المملكة الإسلامية بلاط الحمدانيين في الشام والذي كان عامراً بالأدباء والشعراء ، والدولة الحمدانية تمثل بقايا النفوذ العربي في هذا الجانب .

فرأى الثعالي عندما تمكن من فنه ، ووضعت له ملكاته الفنية أن لا مجال لشهرته إلا في قصور الأمراء ، عليه يشتهر ويذيع صيته كغيره من أدباء عصره . فبدأ يشق طريقه في الوصول إلى هذه الطبقة من المجتمع ، وبمدها نال مكانة رفيعة عند هؤلاء

ساعده في ذلك غزارة علمه وتنوع آدابه ، وكان معظم من اتصل بهم قواد ووزراء أشهرهم :

١ - شمس المعالي قابوس بن أبي طاهر وشمكير الجيلي :

كان أمير طبرستان والجيل ، وبعد فترة تولى جرجان وطبرستان سنة ٣٦٦هـ لكن البويهيين تغلبوا عليه وتقهوه ، وبعد موت فخر الدولة البويهي استعاد قابوس ملكه وكان ذلك في سنة ٣٨٨ . وقد مدحه الثعالي بعد أن استعاد ملكه بقصيدة مطلعها :

الفتح منتظم والسدر مبسم وظل شمس المعالي كله نعم
(معجم الأدباء ٢١٩:١٦)

وكان هذا الأمير أديباً عباً لأهل الأدب ، وقد بلغ في ذلك مبلغاً فقد كان يغري من يزوره من الأمراء والسفراء بمن يجد فيهم الموهبة الفنية بالبقاء عنده (البيتية ١٤٩:٤) . وقد اتصل به الثعالي وحظي عنده بالقبول عندما أهداه كتابه (المهجع) الذي أرضى به ذوقه الأدبي . فقد كان هذا الأمير يميل إلى الأقوال الموجزة البليغة (وفيات الأعيان) ، وقد ذكره الثعالي في كتابه (جمع الله له إلى عزة الملك بسطة العلم) (البيتية ٢٤٢:٢) وقال أيضاً (إني أتوج هذا الكتاب بلمع من ثمار بلاغته) وذكر له شعراً وتثراً في قسم شعراء جرجان (٥٩:٤) .

ومن آثاره :

رسائله التي جمعها عبد الرحمن بن علي الزبدي ونشرها نعيان الأعظمي ومحب الدين الخطيب في القاهرة سنة ١٣٤١هـ بعنوان كمال البلغاء . وله أيضاً (الفريدة في الأمثال والأدب) وله أيضاً رسالة ذكرها العسكري في ديوان المعاني (٨٦:١-٨٧) وذكر بأنها لا مثيل لها في الافتخار والأدب (انظر تاريخ الأدب العربي بروكلمان ١٢٢:٢) .

٢ - الأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد الميكالي :

وهو من أعيان نيسابور (وهي بلد الثعالي) كان له ديوان ومجلس معروف . أما الذي هيا للثعالي سبيل الاتصال بآل ميكالي ، هو أستاذه الخوارزمي الذي كان على صلة وثيقة بالأمير أبي نصر أحمد بن علي الميكالي ، فأمكنه هذا أن يتعرف على أبي الفضل عبيد الله ونتيجة لالتقاء أهواء الشخصيتين توطدت العلاقة بينهما حتى أصبحت كصلة

القرابة ، وكان لهذا الأمير مكتبة ضخمة ، فقد كان مولعاً بالكتب ، استطاع أن يجمع فيها النادر والغريب وقد أفاد منها الثعالبي فائدة كبيرة ، وكان لهذه العلاقة أثرها على الثعالبي في التأليف أيضاً ، فالميكالي يعد له في بعض الأحيان فصولاً يسير عليها الثعالبي في كتبه ، ويذكر ذلك في اليتيمة مؤكداً فضل الميكالي في ذلك (أخرجتها مما أخرجه الأمير أبو الفضل عبيد الله بن الميكالي من غرره ونقره ، وكفاني شغلاً شاعلاً ، وقلدني منه وشكره ، وليست تنكر أياديته عندي) (اليتيمة : ١٧:٢) . وأشار عليه أبو الفضل بتأليف كتاب (فقه اللغة وسر العربية) بعد أن أعاره من مكتبته بما يعينه على التأليف (فقه اللغة : ٩) .

فقد أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب ، وذكر أيضاً بأنه جمع ما استطاع أن يجمعه مما سمعه في مجلس الميكالي (نكت من أقاويل أئمة الأدب في أسرار اللغة وجوامعها ولطائفها وخصائصها ، مما لم يتنبهوا لجمع عمله ، ولم يتوصلوا إلى نظم عقده ، وإنما انجفت لهم في أثناء التأليفات ، وتضاعف التصنيفات ، لمع يسيره كالتوقيعات وفقر خفيفة ، كالإشارات فيلوح لي ... بالبحث عن أمثاله ، وتحصيل أخواتها) ثم أكل (فأذن لي ... وأمر بتزويدي من ثمار خزائن كتبه ، عمرها الله بطول عمره ما استظهر به على ما أنا بصده ، فكان كاللدليل يعين ذا السفر بالزاد ، والطبيب يتحف المريض بالدواء والغذاء) (فقه اللغة ص ٩) .

ويذكر الثعالبي أنه ألف للميكالي كتابه (خصائص البلدان) (ثمار القلوب : ٥٤٥) ويعتقد صاحب كتاب (الثعالبي ناقداً وأديباً) إلى أن كتابه (فضل من اسمه فضل) (يتيمة ٤ : ٤٣٣) ألفه له أيضاً .

٣ - الأمير عيين الدولة محمد بن ناصر بن سبكتكين وأخوه أبو الفضل نصر :

فكان اتصاله أولاً بأمر نصر ، الذي مدحه بقصيدة بعد عودته من إحدى غزواته متنعراً ومطلهما (البداية والنهاية ١٢: ٢٩٠، ٣٠) :

تبليت الأيام من غرة الدهر وحلت بأهل البغي قاصمة الظهر
ونال الرضى والقبول عند الأمير بعد هذه القصيدة وألف له كتاب (الاقتباس)

وكتاب (أجناس التجنيس) فكان من المقررين للأمير وحظي بكرمه عدة سنوات حتى ترك الأمير نيسابور بعد أن دخلها الترك سنة ٣٩٦ (الكامل في التاريخ ٩: ١٨٨) ، ولم يعد الأمير أبو المظفر إليها حتى استعادها أخوه يمين الدولة محمود بن ناصر سبكتكين الذي حكم أكثر من ثلاثين سنة ، وكان رجلاً عجباً للعلم والأدب ، وذكر أنه (كان عاقلاً ديناً خيراً ، عنده علم ومعرفة ، وصنف له الكثير من الكتب في فنون العلوم ، وقصده العلماء من أقطار البلاد ، وكان يكرمهم ، ويقبل عليهم ، ويحسن إليهم) (الكامل ٩: ٤٠١) .

ولم يكن الثعالبي غريباً على السلطان لعلاقته الحميمة بأخيه أبو المظفر ، وكذلك كان قد مدحه بقصيدته عند وروده نيسابور سنة ٣٩٦ ومطلعها (ثمار القلوب : ٢٥) (الكامل ٩: ٣٤٥ ، ٤٠١) :

يا خاتم الملك ويا قاهر الـ أملاك بين الأخيـذ والصفـح
وأهداه الثعالبي كتاب (لطائف المعارف) . وقد كان بلاط السلطان مركزاً لحركة أدبية راقية . أفاد منها الثعالبي كثيراً ، فقد تعرف على الكثير من رواد هذا المجلس من الأدباء والعلماء ، والأعيان ، والقضاة ، وروى عنهم وترجم لهم في كتابه اليتيمة . إلا أنه لم يلق عنده ما كان يلقاه من أخيه الأمير أبي المظفر ، فقد يكون لانشغال الأول بأمرور الجهاد والغزوات عن الاهتمام بالأدب والأدباء في بعض الأحيان (الثعالبي) (الجمادى : ٢٨٠) . فاتجه الثعالبي ثانية إلى أبي المظفر الذي أشار عليه أن يؤلف له (غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم) .

٤ - الأمير أبي نصر سهيل بن المرزبان :

أصله من أصبهان ، ومولده ومنشؤه قاين ، واستوطن نيسابور ، وكان أبو نصر هذا من ندمان الأمير أبي المظفر نصر بن ناصر الدين سبكتكين ، وكان عجباً للأدب وللأدباء ، وكان له مكتبة ضخمة أيضاً ، وكان مولباً باقتناء الكتب حتى رحل إلى بغداد مرتين في طلبها (اليتيمة ٤: ٣٩١) ، وقد اتصل به الثعالبي وأفاد من مكتبته ، ولم يبخل عليه بذخائره في هذه المكتبة وقد شاركه ابن المرزبان أيضاً في إخراج بعض فصول كتبه (اليتيمة ٢: ٢٨٠ ، ٣: ٣٤٠) وألف كتاب (أخبار ابن الرومي) للثعالبي الذي أفاد فيه كثيراً (اليتيمة ٤: ٣٩٢) وقد أسند الثعالبي إلى ابن المرزبان الكثير من الروايات الواردة في بعض

كتبه ، وقد كانت بينهما مراسلات ومكاتبات طريفة تدل على عمق العلاقة بينهما (اليتية ٣٩٤:٤ ، وفيات الأعيان ٣٥١:٢) .

٥ - الأمير مأمون بن مأمون خوارزم :

تولى الحكم بعد أخيه علي وكان ذلك في سنة ٢٨٧هـ ، وأرسل إلى يمين الدولة يخطب أخته فأجابه إلى ذلك ، وزوجه فاتفقت كلمتها وأصبحت قوة واحدة . وقد قتل هذا الأمير في سنة ٤٠٧هـ ، وقيل أن سبب مقتله هو أن يمين الدولة طلب منه أن يخطب له على المنابر في بلاده ، فأجابه إلى ذلك ، وجمع أمراء دولته واستشارهم في ذلك فرفضوا الأمر وتهددوه بالقتل . ثم إن الأمراء خافوه حيث ردوا أمره فاغتالوه ولم يعلم قاتله (الكامل ١٣٢:٩ ، ٢٦٤) .

وقد كان هذا الأمير مولعاً بالعلوم والآداب ، وقد جذب إلى بلاطه العلماء والأدباء ومنهم الثعالبي . الذي قصد الجرجانية عندما دعاه الأمير وهو في جرجان وكان ذلك في سنة ٤٠٣هـ . وقضى فيها عدة سنوات ، توطدت العلاقة فيها بينه وبين الأمير ، ووزيره أبي عبد الله محمد بن حامد ، وقد أهداها بعض كتبه ، ومدحها بمدحة قصائد ، ولم يترك الجرجانية إلا بعد أن اضطربت الأمور هناك (تمة اليتية ١٤٥:١) ومن الكتب التي أهداها لهذا الأمير نسخة اليتية التي أعاد كتابتها بالجرجانية ، وأهداه كتابه (النهاية والكناية) وأعاد كتابته بالجرجانية وهو نفس كتاب (الكناية والتعريف) وكتاب (المشرق) مفقود يعتقد أنه أهداه إليه .

وألّف كتاب (نثر النظم) للأمير ويبدو أن الأمير كان مولعاً بالعلوم أكثر من ولعه بالآداب وقد أشار الثعالبي إلى ذلك في مقدمة كتاب (نثر النظم ٣) والثعالبي ينجذب إلى الشعر ويفضله على النثر وقوله في مقدمة اليتية يشير إلى ذلك (اليتية ١٦:١) لكنه عندما ألّف كتابه نثر النظم وبنى منهجه بتوجيه من خوارزم شاه ، ذكر في مقدمته فضل النثر على النظم ، وارضاه لنزوق خوارزم شاه بنجده يقول (ولم تنزل طبقات الكتاب مرتفعة عن طبقات الشعراء ، فإن الكتاب هم السنة للملك إنما يترأسون في جباية خراج ، أو سد ثغر ، أو عارة بلاد ، أو إصلاح فساد .. أو ما شاكلها من جلائل الخطوب ، ومعظم الشؤون التي يحتاجون منها إلى أن يكونوا ذوي آداب كثيرة ، ومعارف مفننة

وقد ومتهم خدمة الملوك بشرفها ، ويوأتهم منازل رياستها واخطارهم عالية بحسب علو الخطر مما يقيضون فيه ، ويذهبون إليه ، والشعراء إنما أغراضهم التي يرمون نحوها وغاياتهم التي يبحرون إليها الديار والآثار ، وذكر الأوطان والحنين إلى الأهواء والتشبيب بالنساء ثم الطلب والاهتداء ، والمديح والمجاء . ولانخفاض منزلة الشعر تصون عنه الأنبياء عليهم السلام وترفع عنه الملوك (نثر النظم : ٣) .

ثقافته :

هناك الكثير من الأخبار والاشارات التي ذكرتها المصادر القديمة والحديثة والتي تدل دلالة واضحة على ثقافة الثعالبي وسعة علومه . منها ما ورد على لسان تلميذه الباخري (جاحظ نيسابور وزبدة الأحقاب والدهور ، لم تر العين مثله ، ولا أنكرت الأعيان فضله ، وكيف ينكر وهو المزن يحمد بكل لسان ، أو يستر وهو الشمس لا تخفى بكل مكان) (دمية القصر ١٨٣) وقال عنه صاحب الذخيرة (كان في وقته راعي لعلات العلم ، وجامع أشات النثر والنظم ، رأس المؤلفين في زمانه ، وإمام المصنفين بحكم أقرانه ، سار بذكره سير المثل ، وضربت إليه أباط الإبل وطلعت دواوينه في المشرق والمغرب طلوع النجم في الفياهب ، وتوالياه أشهر مواضع وأبهر مطالع وأكثر راولها وجامع في أن يستوفيهما حداً أو (وصفاً أو يوفيهما حقوقها نظماً أو وصفاً) وقال عنه أبو البركات عبد الرحمن عماد الأنباري (وأما أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي فإنه كان أدبياً فاضلاً فصيحاً بليغاً . أخذ عن أبي بكر الخوارزمي) (نزهة الألبا في طبقات الأدبا ص ٤٣٠) وقال عنه ابن كثير (كان إماماً في اللغة والأخبار وأيام الناس بارعاً مفيداً) (البداية والنهاية ١٢: ٤٤) .

وقال ابن قلاؤس في كتاب البتية :

أيـمـات أشـعـار الـبـتـيـة أبـكار أفـكار قـدـمـيـة
مـاتـوا وعـاشـت بـمـدـم فـلـنـذـلك مـمـيت الـبـتـيـة

والآن لنسأل عن كيفية تكوين هذه الثقافة عند الثعالبي ؟ إذ لم تكن أسرة الثعالبي على صلة وثيقة بالعلم والعلماء ولكنها استطاعت رغم رقة حالها أن تهنيء له شيئاً يسيراً من الثقافة فأرسلت به إلى الكتاب كغيره من النشء في ذلك العصر ، وبعد أن بلغ مرحلة

من العمر اختار مهنة التعليم على مهنة أبيه ، حتى لا يعيش فقيراً مغموراً وكانت لهذه المهنة سوق رائجة في نيسابور ، فكانت هذه المدينة مركزاً للعلم والمعرفة في بلاد فارس ، وكان فيها الكثير من المدارس التي يعمل فيها الكثير من العلماء المشهورين في ذلك العصر ، وكان الثعالبي يفتخر بهذه المهنة (تتمة اليتيمة ٢٠:٢) ولأن هذه المهنة لم تكن تدر عليه الكثير لتوفير ما يلزمه من الكتب فأفاد كثيراً من علاقته بالميكالي باستخدام مكتبته الوافرة ب ذخائر الكتب وكان يعود إليها طوال فترة حياته وقد ذكر ذلك في اليتيمة (٣٤٠:٢) بالإضافة إلى ما وجده عند ابن الميكالي من رعاية وتشجيع وكان لشيوخه الخوارزمي الأثر الكبير (وفيات الأعيان ٥٢٣:١) ، فقد كان كاتباً كبيراً كما كان شاعراً وأصله من طبرستان (اليتيمة ١٩٢:٤) ومولده ومنشؤه خوارزم وإليها ينسب وهو ابن أخت محمد بن جرير الطبري صاحب التاريخ المعروف ...

وقد تلمذ الثعالبي على يده وأخذ عنه الكثير وذكر ذلك كثيراً في يتيمة . ولا يغيب عن بالنا بأنه كان من أشهر أدباء العصر فقد روى ابن خلكان أنه استأذن على الصاحب في أرجان وكان لا يعرفه فقال لحاجبه : (قل لهذا المستأذن قد ألزمت نفسي أن لا يدخل علي أحد من الأدباء إلا من يحفظ عشرين ألف من شعر العرب فخرج إليه الحاجب وأعلمه بذلك « فقال له الخوارزمي : ارجع إليه وقل له هذا القدر من شعر الرجال أم من شعر النساء... » . فدخل الحاجب فأعلم الصاحب بما قال ، فقال الصاحب: هذا يكون أباً بكر الخوارزمي (وفيات الأعيان ٥٢٣:١) . كان الخوارزمي من أشهر أساتذة العصر . فقد تخرج عليه الكثير من التلاميذ في نيسابور وكان يرأس تلاميذه ويوصي بهم الأمراء والحكام وقد ورد هذا في رسائله .

وأتصل الثعالبي بأبي الفتح علي بن محمد البستي عند وروده على نيسابور ، وروى عنه في بعض كتبه ، وقال فيه (اليتيمة ٦٨:٣ ، ٢٩٢ - ٣٢٧، ٣٥٣:٤) (معاهد التنصيص ٢١٢:١) :

عشقت الجود فهو طبعك وبست تراب (بست) فهي ربعك
وليس يريد هذا الدهر حصدي لأنني في بني الآداب زرعك
وقال عنه في ترجمته (وجمعتي وإياه صلة الأدب التي هي أقوى من قرابة النسب ، فما زالت في قديماته الثلاث نيسابور بين سرور وأنس مقيم) (اليتيمة ٢٠٢:٤) .

وكان البستي في أول حياته في خدمة صاحب بلدة (بيتوز) ثم انتقل إلى (روهج) بتوجيه من سبكتكين ويقال إنه رحل إلى بلاد الترك مع محمود بن سبكتكين على غير رغبة منه وله ديوان شعر ، وكان ينظم بلغته الفارسية إلى جانب العربية (بروكلمان ٢٣:٥) . وهو الذي أشار عليه بتأليف أحد كتبه ، وأوصى إليه بمنهج الكتاب ، وهو كتابه (أحسن ما سمعت) (اليتيمة ٢:٣٩٦) وهو صاحب الطريقة الأنيقة في التجنيس الأنيس ، وكان يسميه المتشابه .

واتصل أيضاً بيديع الزمان الهمذاني ، ونقل عنه ترجمته للصاحب عن عباد (اليتيمة ١٩٧:٣) .

وبقي الثعالي محباً للعلم والعلماء ولم يكن أقباله على القراءة والأخذ عن العلماء في فترة شبابه فحسب ، بل نجده أفاد كثيراً من علماء كانوا يأتون إلى نيسابور حتى بعد أن بلغ السبعين من عمره (اليتيمة ١: ٦٢ ؛ ٨٩) .

وكان شغوفاً بالقراءة فكانت الكتب معلمه الأول ، ورفيقه الملازم .

نتاجه الفني :

لقد كان الثعالي أديباً بارزاً في عصره ، له كتب كثيرة متنوعة المواضيع ، جزيلة الفائدة ، تدل على سعة ثقافته ، ووفرة علومه ومعارفه ، وتدل أيضاً على أنه رجل أوقف حياته على البحث والتصنيف ، وإن كانت كتب الثعالي تناولت موضوعات مختلفة .

ولكن الطابع المميز لتأليفه الأدب ، فقد ألفت في البلاغة واللغة والتاريخ ، والنقد والتراجم . وهناك ملاحظة أخرى نشبتها وهي أن الثعالي أوقف وقته على تأليف الكتب التي ترضي ذوق الملوك والحكام أما ما قاله القدماء حول تأليفه فهو قول ابن بسام الذي يعتبره (رأس المؤلفين وإمام المصنفين) وقال أيضاً (تواليفه أشهر مواضع ، وأجهر مطالع ، وأكثر رواها وجامع من أن يستوفيهما حد أو وصف ، أو يوفي حقوقها نظم أو وصف) (٢٥٠:٣) .

ومما قاله المحدثون بهذا الصدد قول مصطفى الشكعة (واحد من الثلاثة الكبار

الذين أهدوا المكتبة العربية أكبر قدر ممكن من الكتب الأدبية الخالصة بمعناها المعاصر) وقصد بالاثنتين الصولي والمرزباني (منهاج التأليف عند العرب ٢٧٥) .

وقد اختلفت المصادر في تحديد عدد الكتب التي وضعها الثعالبي واختلفت أيضاً في عناوينها وكذلك في لمن أهدى بعضها وذلك كمثل كتابه (لطائف المعارف) والتي ذهبت الكثير من الدراسات وحق محققا هذا الكتاب ذهباً إلى القول بأنه أهداه إلى صاحب بن عباد لكن قنیه صاحب كتاب (الثعالبي ناقدأ وأديباً) إلى أن هذا الكتاب أهداه إلى السلطان يمين الدولة محمد بن ناصر الدين سيكتكين .

الكتب التي ألفها الثعالبي :

(يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) ، (كتاب لطائف المعارف) ، (فقه اللغة وسر العربية) ، وهو كتاب في المترادف ألفه وقد تقدمت به السن وهو مقسم إلى قسمين (١) أسرار اللغة العربية وخصائصها : المترادف بالمعنى الضيق . (٢) مجاري كلام العرب برسومها وما يتعلق بالنحو والاعراب منها والاستشهاد بالقرآن على أكثرها ، وسر الأدب في مجاري كلام العرب وهو ملاحظات أسلوبية ومعظمه مأخوذ حرفياً من فقه اللغة لأحمد بن فارس ، كتاب (ما جرى ما بين المتنبي وسيف الدولة) ، وكتاب لطائف الظرفاء) وكتاب (الكناية والتعريض) وهو كتاب في البلاغة ألفه خوارزم شاه مأمون ابن مأمون ويسمى : « الكفاية في الكناية » أو « النهاية في الكناية » ، (كتاب أجناس التجنيس) ، (كتاب سحر البلاغة وسر البراعة) ، (غرر البلاغة وطرف البراعة) وهو جل مختارة في عشرة فصول ، (غار القلوب في المضاف والمنسوب) ألفه لعبيد الله بن أحمد الميكالي وهو شرح للتراكيب الإضافية الشائعة ، (كتاب اللطف واللطائف) ، كتاب (نثر النظم وحل العقد) وهو نثر لأبيات « مؤنس الأدباء » لجهول ألفه بأمر خوارزم شاه - (كتاب من غاب عنه المطرب) وينقسم إلى عدة فصول : الفصاحة والربيع وفصول السنة الأخرى ووصف الليل والنهار وفيه قصائد غزلية وخريات وإخوانيات ومتفرقات ، (كتاب برد الأكباد في الاعداد) ، (كتاب التوفيق للتفليق) ، (مرآة المروءات وأعمال الحسنات عن المروءة) ، (كتاب التمثيل والمحاضرة) ، (كتاب الغلمان) وقد قلده علي بن محمد بن الرضا الحسيني الموسوي في كتابه « ألف غلام وغلام » ،

... (تحفة الوزراء) وكتاب (غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم) ، (كنز الكتاب) وهو عبارة عن ٢٥٠٠ تمبير منتقى من ٢٥٠ شاعراً لاستخدام الكتاب^١ كتاب الفرائد والقلائد) وهو مقسم إلى فضل العلم والعقل والطريق إلى الزهد وعصمة اللسان وتنقيف النفس وشرف النفس وحسن السلوك والسياسة الرشيدة والفصاحة ، (أحسن ما سمعت) ، (كتاب المبهج) ، (نثر النظم) ، (الظرائف واللطائف في محسن الأشياء وأضدادها) وهو مؤلف لخوارزم شاه أبي العباس مأمون المتوفى سنة ٤٠٧هـ ، (سجع المنثور) ، (كتاب يواقيت المواقيت) في مدح الشيء وذمه ، (كتاب لطائف الصحابة والتابعين) ، وكتاب (الأمثال) قدمه المؤلف أحد عشر ومئة باب ، كتاب (إيجاز الإعجاز) ، كتاب (المتشابه) ألفه لصاحب الجيش أبي المظفر ناصر ، مؤنس الوحيد ، (خاص الخاص) وهو نماذج من أساليب مشاهير الكتاب ، وكتاب في الأدب بلا عنوان ألفه لمكتبة أبي سهل الحمدوني وزير السلطان الفزنوي مسعود ، (طرائف الطرف) ، (الاقتباس من القرآن) ، (درر الحكم) ، (الشكوى والعتاب وما وقع بالخلان والأصحاب) مختارات في عشرة فصول ، (قراضة الذهب ومعدن الأدب معرفة الرتب فيها ورد من كلام العرب) ، (مكارم الأخلاق) ، (سراج الملوك) ، (المنتخب من سمر العرب) ، (تحسين القبيح وتقييح الحسن) وترجمه إلى الفارسية محمد الساوي الفاتح ، (مواسم العمر) ، (سر الحقيقة) ، (الأنوار البهية في تعريف مقامات فصحاء البرية) ، (كتاب عيون الأداب) ، (طبقات الملوك) ، (لباب الأداب) ، (العشرة المختارة) ، (الانجاص المعروف وعمدة القلوب) ، (نسيم السحر) وهو كتاب مختصر من (فقه اللغة) ، (الأنوار في آيات النبي) ، وكتاب (تبة البيتة) .

وبالإضافة إلى اهتمام الشعالي بالكتابة كان شاعراً ، وإن لم يكن شعره من الطبقة العالية فإنه استطاع أن ينظم الشعر ويسجل به خواطره وأحاسيسه ، وأكثر ما ورد شعره في كتابه (خاص الخاص) وقد أورد ابن خلكان في كتابه (وفيات الأعيان) نصوصاً من شعره ، وكانت أشعاره في موضوعات شتى منها الغزل ، والخر ، ووصف الطبيعة ، والملاح الذي قاله في بعض الشخصيات التي اتصل بها ، وكذلك المساجلات الاخوانية وقد أشار الباهرزي في كتابه (دمية القصر) إلى مساجلاته هذه في قوله (فكم حملت كتباً تدور بينها في الاخوانيات ، وقصائد يتعارضان بها في الجاوبات) ، ونقل أيضاً مجموعة من أشعاره في كتاب الدمية وأشار إلى ذلك في قوله (ووجدت بعد وفاته

مجلة من محاسن أشعاره - التقطت منها ما يصلح لكتابي هذا من أوساط عقودها (
 (الدمية ١٥٢:٢) ،

ومن أمثلة أشعاره في الغزل قوله :

لما بعثت فلم توجب مطالعتي وأمضت نار شوقي تلهيها
ولم أجد حيلة تبقى على رمقي قبلت عين رسولني إذا رآك بها
ونورد أيضاً بيتين من شعره تظهر فيها الصفة البديعية :

تراني لست أحسن نظم لفــــظ يزين جليله المعنى الدقيق
ولكن لا تــــدق بنات فكري إذا ما قيل قد فني الدقيق
(خاص الخاص : ٢٤٠)

تأليفه لليتيمة :

أهم ما يميز عصر الثعالي في الكتابة ، هو الميل نحو التخصص في المعرفة بصورة أوضح
مما كانت عليه في العصور السابقة ، فقد اجتمعت في أيدي كتاب العصر مؤلفات الجليل
السابق من المؤلفين والكتاب فكان بإمكانهم العودة إليها والإفادة منها ، فهي التي توصلهم
إلى معارف القدماء . وكذلك تجنبوا ما وقعوا فيه من أخطاء ، وكان بعضهم يماود
التأليف في نفس الموضوعات التي كتب فيها القدماء ، أو عمل مراجعة لكتبهم ، وذلك
كالذي فعله أبو حيان التوحيدي في مراجعة كتاب الحيوان للجاحظ ، وقد تأثر بهذا
الكتاب كثيراً في كتابه (البصائر والذخائر) . فالتأليف في هذا العصر أصبح غاية في
نفسه ولم يعد وسيلة لغاية تعليمية ، والثعالي وإن عاش في هذا العصر إلا أن مهنته
الأولى (مهنة التعليم) تركت أثرها في أدبه ورسعت كثيراً من شعره ونثره برسمها .
والثعالي أحس ب فراغ في تاريخ الأدب (وهو شعر ونثر المعاصرين) فأراد أن يسد هذا
الفراغ بتأليفه كتاب اليتيمة ، فيشير إلى ذلك في اليتيمة (أن المؤلفين السابقين اعتنوا
بالشعر المتقدمين ، وانتخبوا لهم شعراً كثيراً ، وكانت كتبهم فاخرة ، إلا أنها مرددة
ومملة) وقال أيضاً (ولم يلتفت إلى محاسن أهل العصر ، رغم أن المتأخرين أرق شعراً من
المتقدمين فكان الزمان ادخل لنا ...) وإن كان ابن المعتز قد سبق إلى العناية بالمحدثين في

كتابه (طبقات الشعراء المحدثين) (اليتمة ٢:١) وقد سبقه للبرد في كتابه (الروضة) وهارون بن عالم للنجم في كتابه (البارع) .

وكتاب اليتمة بالإضافة إلى كونه كتاباً في التراجم فهو كتاب في النقد أيضاً ، وهو المبدأ الذي يقرره الثعالبي في مقدمة كتابه فيقول (وقد سبق مؤلفو الكتب إلى ترتيب المتقدمين من الشعراء ، وذكر طبقاتهم ، فكّم من فاخر عملوه ، وعقد باهر نظموه ، لا يشينه الآن إلا بنوه العين من أخلاق جدته ، وبلى من بردته ، ومع السمع لمردداته ، وملالة القلب من مكرراته ، وبقيت عاسن أهل العصر التي معها رواء الحداثة ، ولذّة الجدة ، وحلاوة قرب العهد ، وازدياد الجودة على كثرة النقد غير محصورة بكتاب يضم نشرها ، وينظم نثرها) (اليتمة ١٧:١) .

وهو أيضاً يشير إلى ذلك في الكثير من ترجماته كالذي نلاحظه في ترجمته للمتنبي ، وذلك كقوله (وأنا مورد في هذا الباب ذكر عاسنه ومقايجه ، وما يرتضى وما يستهجن من مذاهبه في الشعر وطرائقه ، وتفصيل الكلام في نقد شعره والتنبيه على عيوبه وعيونه ، والإشارة إلى غرره) (اليتمة ١٢٧:١) .

ويشير الأستاذ أحمد أمين إلى ذلك فيقول (وهو وإن كان كتاب تراجم بعبارة مسجوعة ثقيلة ، فإنه لا يخلو من نظرات نقدية لطيفة) (النقد الأدبي : ٤٤٩) .

منهجه في التأليف :

الثعالبي أديب تميز ببعض الخصائص في منهجه في الكتابة وهي تقسم أبواب كتابه على حسب المراكز الإقليمية ، وذلك هو المنهج الذي اتبعه في وضع تراجم الشعراء في اليتمة وهناك عوامل عديدة هيأت له اتخاذ هذا المنهج منها :

أ - فقد عاش الثعالبي في عصر تقسمت فيه أجزاء الدولة العربية الإسلامية وحكمها أمراء مختلفو القوميات والاتجاهات ، فأصبح عصره عصر الدويلات والأقاليم ، ووجد أنه لا يستطيع أن يكتب عن الأدب في يثاته الجديدة بنفس الطريقة .

ب - لعل لتتلذذه على يد الخوارزمي الأثر الواضح في اتباعه هذا المنهج ، فقد نقل أكثر للمادة المتصلة بشعراء الشام عن أستاذه الخوارزمي ، فالثعالبي لم يزر الشام ، إنما الأول

عاش هناك وزار مجلس سيف الدولة ، وأطلع على نظم الشعراء هناك ، وأعجب بفنهم وتقلعاجبه هذا لتلاميذه منهم الثعالبي الذي يروى عنه : (ما فتى قلبي ، وشحن فمي ، وصقل ذهني ، وأرهف حد لساني ، وبلغ هذا المبلغ بي إلا تلك الطرائق الشامية ، واللطائف الحلبية ، التي علقت بحافظي وامتزجت بأجزاء نفسي) (اليتية ٢٦:١) . فتأثره بشيخه جعله يضع باباً لشعراء الشام وما جاورها من البلاد ، ووضع هذا الباب في القسم الأول من كتابه ثم تبعه بشعراء العراق في القسم الثاني (الثعالبي ناقدًا وأديبًا ص ٢٠٥) وشعراء فارس في القسم الثالث ، وشعراء خراسان في القسم الرابع . وقد وضع الثعالبي ما يبرر له تفضيل شعراء الشام على غيرهم من شعراء الأقاليم الأخرى لأسباب عددها في قوله :

(والسبب في تبريز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر ، قربهم من خطط العرب ، ولاسيما أهل الحجاز ، وبعدم عن بلاد المعجم ، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق لمجاورة الفرس والنبط ، ومداخلتهم إياهم ، ولما جمع شعراء مصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ، ورزقوا ملوكاً وأمراء من آل حمدان ، وبني ورقاء وهم بقية العرب والمشفوفون بالأدب والمشهورون بالجد والكرم ، والجمع بين أدوات السيف والقلم وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر وينتقده ، ويشب على الجيد منه ، فيجزل ويفضل ، انبعثت قرائعهم في الإجابة ، فقادوا محاسن الكلام بالبن زمام ، وأبدعوا ما شاءوا) (اليتية ٢٤:١) وأشار أيضاً إلى أن الشعراء المشهورين والمكثرين من شعراء الشام وهم أكثر منهم في العراق وباقي الأقاليم قائلًا : (شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والإسلام) (اليتية ٢٤:١) .

ج - لقد تنبه الثعالبي إلى أثر البيئة على الأدب والأديب ، ولقد اطلع على رأي المعاصرين في هذا الصدد ، وقرأ إشاراتهم حول أثر البيئة في الأدب ، وقد نقل هذه الآراء في كتبه وفيها ما نقله من كتاب (أصبهان) لأبي عبد الله حمزة بن حسين الأصبهاني (اليتية ٢٩٩:٣) .

والثعالبي متشدد في تطبيقه لهذا التقسيم الإقليمي فهو عندما يذكر الشاعر في أكثر من باب يشير إلى السبب . كأن يكون لاتصال شعره بأكثر من واحد من الأمراء والحكام ،

ويذكر أيضاً بأنه سيذكره ثانية في باب آخر لصلة شعره بالإقليم الذي سيذكره فيه .
 ويحده أيضاً يضع شعراء البيت الواحد في أبواب مختلفة ، وذلك لصلاتهم . وذلك كما فعل
 مع (آل المنجم) حيث يقول (وقد تقدم بعضهم في أهل الحجاز ، وهذا مكان من
 يحضري شعره منهم) (٢٨٩:٣) . وكذلك في قوله (وقد تقدم ذكر بعضهم في أهل العراق ،
 وهذا مكان من يحضري شعره منهم ، وما فيهم إلا أعز نجيب ، ولهم وراثة قديمة في
 منادمة الملوك والرؤساء ، واختصاص شديد بالصاحب) (اليتيمة ٣: ٣٩٢) . وكذلك نجده
 يغفل أصل من ترجم له ويضعه في الإقليم الذي استوطنه ، وشاع واشتهر فيه ، ويتضح
 ذلك في ترجمته لأبي عبد الله ، والحسين بن خواليه في قسم شعراء الشام ، وأصله من
 همدان (أصله من همدان ، ولكن استوطن حلب ، وصار بها أحد أفراد الدهر في كل قسم
 من أقسام الأدب والعلم ، وكانت إليه الرحلة من الآفاق) (اليتيمة ٣: ١٢٣) .

الدقة العلمية :

ولعل أبرز ما يميز منهجه أمانته العلمية في نقل المادة ، فهو لا يغفل ذكره أسماء
 العلماء الذين نقل عنهم في كتابه اليتيمة وكذلك في كتبه الأخرى ، فهو يذكر أسماء الذين
 استعان بهم في اخراج بعض فصول كتبه ، وينص أيضاً على مدى إفادته منها ، فهو
 يتبع منهجاً علمياً صحيحاً ، يقي به نفسه من النقاد ، ففي نقله عن أبي بكر الخوارزمي ،
 المادة المتصلة بشعراء الشام يقول : (وما كان أكثر ما ينشدني ويكتبني مما يرض به على
 غيري) (اليتيمة ١: ٢٤) .

وهو لا يتردد في الرجوع عن خطأ بدر منه ثم تكشف له حقيقته فيما بعد فيسوقه
 على وجهه الصحيح (اليتيمة ٣: ٩٩) وقد أشار إلى ذلك روزنتال في كتابه (مناهج
 العلماء المسلمين ص ١٦٧) .

وقد يصحح الرواية إذا وجد ضرورة لذلك (اليتيمة ١: ٩٠) وهو يشير بدقة إلى عدم
 مسؤوليته عن الرواية التي يرويها ، فهو عندما روى شعر ابن الحجاج اعتذر كثيراً عنه
 لكثرة سخطه وهو يستغفر الله عنه ، لكن أمانته العلمية دعت إلى إثبات هذه الرواية
 (اليتيمة ٣: ٩٩) .

وتتضح أمانته العلمية في تحقيق النصوص ، فنجد أنه يرفض بعض النصوص ويبيدي

.شكوكه حولها وذلك كالذي ذكره في ترجمة السري الرفاء (ولما جد السري في خدمة الأدب ... وكان يدس في شعره أحسن شعر الخالدين) (يتمية الدهر ١١٩:٢) .

وهو في مواقع كثيرة يشير إلى عدم توفر المادة له ، فهو يقول عن أحد الشعراء (ومن يليق ذكره هنا المكان من أعيان الشام ، وليس يحضرنى شعره : أبو القاسم الآدمي ، وإذا حصلت عليه الحقته به) (اليتيمة ١:١٢٥) . وكذلك في ترجمته لأبي طالب الرقي يقول (ولم أجد ذكره إلا عند أبي بكر الخوارزمي) (اليتيمة ١:٣٦٨) .

وهو يبذل جهده في الحصول على كتاب سمع به ، فلا يكتفي بما عنده من مصادر كقوله عن رسالة الصاحب بن عباد عندما سمع بها ثم وجدها وأثبتها (اليتيمة ٣:٢٠٠) وكذلك في قوله في المادة التي حصل عليها من أبي عبد الله بن حامد الحمادي (وأعطاني « يقصد الخوارزمي » نسختي القصيدتين اللتين ذكرهما في الكتاب الصادر ، فشوقني إلى سائر شعره ، وبقيت أسأل الرياح عنه ، إلى أن أتحفي أبو عبد الله محمد بن حامد الحمادي في جملة ما لا يزال يهديه) (اليتيمة ٣:٣٣) .

والشعالي دقيق في ذكر أسماء الكتب التي نقل عنها مادته ، بل نجده يصفها كقوله (وقرأت في كتاب التحف والطرف لابن ليبب غلام أبي الفرج والبهاء لأبي عارة الصوفي ...) وكذلك ذكر القائمة التي نقل عنها من كتيب أبي الفرج وهو يميز بين مصادره المكتوبة والمروية وبين ما جمعه بجهده هو ، ويستخدم إشارة خاصة لكل منها . كأن يقول إذا كان النص مكتوباً (ووجدت بخط أبي بكر الخوارزمي هذه الأبيات منسوبة إلى أبي وأثل تغلب بن داود بن حمدان ورويت لغيره ...) (اليتيمة ١:١٠٥) وفي بعض الأحيان يضع إشارة بأن الرواية من حفظه هو كقوله (هنا باب كسره على غرر لتلقفها من أفواه الرواة ، وتطرفتها من أثناء التعليقات ولم أجد لأصحابها أشعاراً مجموعة ينفسح لي طريق الاختيار منها ، وإنما تقاريق تلتقي أطرافها وتجتمع حواشيها ، ولم تعدم القلائد فيها بمجد لله ومشيتته) (اليتيمة ١:٣٠٠) .

وهو أيضاً يسير على عادة الكتاب في عصره في ذكر سلسلة الرواة الذين نقل عنهم كقوله (وأنشدني أبو الحسن محمد بن أبي موسى الكرخي قال : أنشدني القاضي أبو القاسم علي بن القاضي أبي القاسم التنوخي ، قال : أنشدني أبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة أبي محمد لنفسه ، تعدهم الله برحمته ، وأسكنهم فسيح جناته) . حتى لا يضطرب الكلام

وتعم الفوضى كتابه كأن يضع علامات خاصة كأن يقول (انتهى كلامه) (اليتيمة ٢٦١:١) وكأن يقوم أيضاً بتحديثها وصنعة من سمع منه بوضوح حتى لا تختلط الأسماء على القارئ كقوله (وجمعت أبا جعفر الطبري المعروف بالبلاذري يقول ...) وهو يميز بين النقل المختصر والنقل الحرفي عن المصادر (اليتيمة ١٦:٣ ، ١١٤ ، ٢٣٩) .

ويستدل أيضاً من بعض الروايات أن الثعالي كان يسجل مادته الأولى على مسودات ، تجتمع عنده في مصادر مختلفة ولا يتركها للذاكرة ، وذلك كما فعل ابن خلكان ، وقد أشار روزنتال إلى ذلك (وهنا يدل على أن العالم المسلم الأمين على ذكر الحقيقة ، كان يدرك أن النصوص إذا وردت من الناكرة لم تسلم من الخطأ) (مناهج العلماء المسلمين ص ٢٤ ، ٢٥) .

أسلوبه في اليتيمة :

نجد أن السمات التي ميزت كتابة الثعالي ، هي نفس السمات التي ميزت أدب عصره ، فألم السمات : السجع ، وكان لبيئة الثعالي أثرها الكبير على أدبه ، فقد عاش في عصر سيطرة النفوذ الفارسي وطغيان الروح الفارسية على الأدب العربي ، وظهر واضحاً على أكبر كتاب العصر كابن العميد ، والصاحب بن عباد ، اللذان وضعوا القواعد الفنية في الكتابة كالتأنق المفرط في اللغة والاتجاه إلى السجع وفنون البديع الأخرى . فسار على نهجها باقي كتاب المشرق كالحوارزمي والهمذاني والبسقي ، فتنوع الثعالي طريق شيوخه في ذلك وقد ظهر التأنق واستخدام السجع واضحاً في بعض تراجمه وأصبح ملتزماً به في حديثه عن المشاهير ، فكانه نوع من العناية والاهتمام بهذه الشخصيات التي ترجم لها كقوله في بني حمدان (كان بنو حمدان ، أوجههم وأيديهم للساحة ، وعقولهم للرجاحة) (اليتيمة ٢٧:١) وهو في استخدامه للسجع يجانب الغموض والتكلف . وقد أشار إلى ذلك الدكتور زكي مبارك قائلاً (يغلب عليه السجع ولكنه بريء من التكلف والغموض) (النثر الفني : ٢١٨:٢) وقوله أيضاً : (والثعالي في اليتيمة يؤثر السجع ، ولا يتركه إلا في أحوال قليلة ، ولكن سجمه على كل حال مقبول) (النثر الفني ٢٢٨:٢) وقد أشار إلى ذلك صاحب كتاب (الثعالي ناقدًا وأديبًا) (ص ٢٩٤) في قوله (فهو يخضع أسلوبه لطابع العصر ولا يتخلى عن أساليب العرب القديمة في الكتابة الفنية ، ولعل ذلك ما دعا

معاصريه إلى الاعجاب بأسلوبه ، والافتتان به (ص ٢٩٤) .

ونلح هذا الجانب واضحاً في حديثه عن أصحابه من الأدباء ، أو في ترجمته لإنسان قريب إلى قلبه ، فتكون ألفاظه عذبة رقيقة صادقة العاطفة ، بعيدة عن التكلف ، فهو لم يلتزم السجع في جميع مادته ، فنراه في بعض ترجماته خالف ما اعتاده أهل العصر ، وكانت هذه الترجمات خالية من جميع أصناف البديع .

وهناك خاصية أخرى نلاحظها في كتابه وهي ترجماته لأدباء العصر تختلف في حجم مادتها وتكون على حسب نتاج وشهرة الشخصية التي يترجم لها وذلك كما قال الدكتور مصطفى الشكعة (مطبلاً مسهباً عند من ينبغي الوقوف والإطالة عند من مثل المتنبي ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، وأبي إسحاق الصائغ ، وأبي فراس وغيرهم من صفوة شعراء العربية في القرن الرابع غير أنه يختصر في بعض الأحيان ، ويغفل بعض الأعيان ، كما فعل حين لم يشر إلى الصنوبري شاعر الطبيعة الأول وإمام مدرستها في الشعر العربي) (منهاج التأليف عند العرب : ٤٤٩) وهو مع إعجازه لا يعمل ما سار عليه في باقي التراجم الأخرى من عناية في اللفظ وتتميق في العرض .

وهو يتجه إلى المبالغة والتفخيم في وصف بعض الشخصيات المشهورة وذلك واضح في ترجمته لابن العميد (عين المشرق ، لسان الجبل ، وعماد ملك آل بويه ، وصدر وزرائهم ، وأوحد العصر في الكتابة ، وجميع أدوات الرئاسة ، وآلات الوزارة) (اليتيمة ١٥٨:٣) وكذلك ترجمة الصاحب بن عباد (هو صدر المشرق ، وتاريخ المجد ، وغرر الزمان ، وينبوع العدل والإحسان) (اليتيمة ١٩٢:٣) وكذلك في ترجمته لبديع الزمان (بديع الزمان ، ومعجزة هذان ونادرة الفلك ويكر عطارد ، وفرد الدهر ، وغرة العصر) .

والخاصية الأخرى التي نصادفها في أسلوبه هي ميله إلى الأقوال البليغة الموجزة وقد مال أهل العصر إلى هذا الأسلوب في الكتابة ، وهو من الموروث الفكري القديم حيث كانت العرب تميل إلى الأمثال القصيرة .

ومن ألوان الصور البلاغية نجد الثعالي يستخدم الاستعارة والتشبيه كثيراً في بعض ترجماته ، وذلك كقوله في المتنبي (نادرة الفلك ، وواسطة عقد الدهر في صناعة الشعر ثم هو سيف الدولة المنسوب إليه ، والمشهور به ، إذ هو الذي جنب بضعه ، ورفع من

قدره ، ونفق شعره ، وألقى عليه شعاع سعادته ، حتى سار ذكره مسير الشمس والقمر ، وسافر كلامه في البدو والحضر ، وكادت الليالي تنشده ، والأيام تحفظه (البيتة ١: ١٣٦) .

وعلى كل فقد كانت حركة التأليف في العصر جعلته يقدم أروع كتبه ، إلى حد أنه اشتهر به ، فهو قبل كل شيء (صاحب البيتة) .

وكتاب (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) ، قد بدأ به الشعالي في عام ٣٨٤هـ ، ليهديه لواحد من الوزراء الذين توثقت صلته بهم ، على نحو ما يذكر في مقدمة الكتاب ، وحين اشتهر الكتاب ، وتقبله الناس قبولاً حسناً ، ورأى أنه هناك ما يمكن أن يضيفه على الكتاب ، أعاد تأليفه مرة ثانية ، على حد ما نذكر بلغة عصرية ، أعد منه طبعة جديدة منقحة ومزيدة ، وقد فرغ من هذه الطبعة عام ٤٠٣هـ ومعنى هذا أنه أعاد النظر فيه بعد تسع عشرة سنة ، مع ملاحظة أن هناك من يذكر أن النسخة الثانية من الكتاب قد رفعت إلى « خوارزم شاه » ، وكتبت في الجرجانية .

وعلى كل فالكتاب قد خصص من أجل الشعر والشعراء ، والجديد فيه أنه لم يسر على النحو الذي كان سائداً من قبل في النظام المعروف « بالطبقات » على نحو ما فعل مثلاً ابن سلام الجحفي ، أو أنه على نظام الأبواب على نحو ما فعل أبو تمام في الحماسة ، ومن بعده البحتري وذلك لأنه كان في ذهنه أن ينظر إلى القضية من منظور جديد هو منظور الإنسان والبيئة ، والزمان والطبقة الاجتماعية .

وفي ضوء هذا نراه يجعله على أربعة أقسام ، أو بمباراة أدق على أربع بيئات ، فهو في البيئة الأولى يتناول شعراء بلاد الشام أو ما جاورها ، وكان من الطبيعي أن يكون هذا القسم من أكبر الأقسام وأوفاهها ، ولعل الذي غنّى عنده هذا ، إلى جانب اقتناعه الشخصي ما كان يراه أستاذه الخوارزمي في قيمة هذا الشعر ، ثم نراه في الباب الثاني يتعرض للشعراء البوعيين وقد كان هذا من الطبيعي لأنه يعيش بينهم ، ولأنه يعرفهم أدق معرفة ، ومن هنا مذهبهم على القسم الثالث حين تكلم عن شعراء الجبال ، وفارس ، وجرجان وطبرستان ، وواصل بهم الرحلة إلى القسم الرابع حين وقف وقفة مميزة عند شعراء خراسان ، وما وراء النهر ، ومن المعروف أن كل قسم يتشعب إلى عشرة فصول ، وفي كل فصل كان يترجم لشاعر أو أكثر .

والنقطة المضيئة في الكتاب ، والتي تحسب له ، هو أنه وقف كما تقول اليوم إلى جانب « المعاصرة » أو على حد تعبيره لم يلتفت إلى محاسن أهل العصر رغم أن المتأخرين أرق شعراً من المتقدمين ، فكان الزمان اذخر لنا ، صحيح أن هذه النظرة المنصفة مسبوقة عليه في التراث النقدي ، ولكنه عمقها وجلاها ، وألقى عليها أكثر من ضوء .

كما أن من النقاط المضيئة التي تحسب لهذا الكتاب أن الذين جاءوا بعده قد ركزوا على نقطة الانطلاق عنده ، وهي الإحساس بالبيئة ، والتعامل معها بذكاء واضح ، كما أنه أصبح « عمدة » في هذا المجال ، ومرجعاً لا غنى عنه ، وبخاصة أنه لم يقف عند المشهورين فقط - ككثير من الكتاب - وإنما قدم لنا خريطة كاملة ، ولقد كان ما بهر الذين جاءوا من بعده أن الشعالي وهو يقدم تراجمه لم يعتمد فقط على نقل ما قيل فيهم ، وذلك لأنه قابل الكثيرين ، وشافهم وناقشهم ، فإذا لم يسمعه ذلك كان سعيه إلى رواة قد رأوا الشعراء وشافهم .

... المهم أن الشعالي حين رأى توفيقه في هذا الكتاب قدمه كما قلنا في طبعة مزينة ومنقحة ، وجمله - وهو المتواضع في مجال العلم - يقول مفتخراً في كتابه « ... وأنا لا أحسب المستعربين يتماورونه ، والمتسخين يتداولونه ، حتى يصير من أنفس ما تشج عليه أنفس أدباء الإخوان ، وتسير به الركيان » ، ولعل أصدق كلمة قيلت في تقييمهم هذا الكتاب هي كلمة الدكتور زكي مبارك فقد قال في كتابه « النثر الفني في القرن الرابع » (من الذي يستطيع أن يحدد خسارة الأدب لو ضاعت اليتيمة) ! ، وإن كان يأخذ عليه اغفال الوفيات للذين كتب عنهم ، كما أخذ عليه تعامله الواضح بالسجع ، ولكن ما يشفع له في هذا المجال أن هذا الأسلوب كان هو الأسلوب الشائع في عصر الشعالي .

وأخيراً فإنه لا يجب أن ننسى أن النقد العربي إذا لم يتح له فرصة تطوير منهج الشعالي الذي كان يمكن أن يثر إثارة حقيقية ، فإنه جاء بعد ذلك في فرنسا « هيبوليت أدولف تين ١٨٢٨-١٨٩٣ » ، الذي ركز تركيزاً شديداً على الجانب البيئي الذي التفت إليه الشعالي من قبل ، ذلك لأن موازين (تين) تعتمد على ثلاثة أقيانم هي : الجنس والعصر والبيئة ، ولنا نزع أن الناقد الفرنسي قد اطلع على اليتيمة ، فليس هناك دليل على ذلك ، ولكن ما نزعهم هو أن كلا منهما قد التفت إلى قضية البيئة ، وعمقها ، وأدار

العديد من التطبيقات عليها ، وهذا مما يحسب للناقدين كل في حضارته ، مع ملاحظة أن ريادة الفكرة هنا تمطي - بكل موضوعية وتجرد - للفراء .

وقد أثار منهج الثعالي الذي يقوم على الاهتمام بالشعراء المعاصرين في (كتابه البيتية) اهتمام الكتاب والأدباء الذين جاءوا بعده ، فقاموا بتأليف مصنفاتهم على طريقتة ، وأشهرهم البخارزي (ت ٤٦٧) في كتابه (دمية القصر) والعماد الكاتب (ت ٥٩٧) في كتابه (خريدة العصر) .

وقد انتقل تأثير هذا الكتاب إلى أهل الأندلس فوضع ابن بسم في القرن السادس الهجري كتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) .

ولعل عناوين هذه المؤلفات تدل دلالة واضحة على تأثرهم بالثعالي ليس في منهج البيتية فحسب ، بل حتى في صياغة عناوين مؤلفاتهم أيضاً .

مكانته الأدبية :

بعد أن تحدثنا عن هذا الأديب وعن مكانته الأدبية بين أدباء عصره وعن هذا النتاج الفني الهائل من المؤلفات والرسائل والشعر ، يجدر بنا أن ننقل رأي النقاد قديمهم وحديثهم في هذا الأديب ونظرتهم إلى أدبه ، فبالنسبة للنقاد القدماء . ما قاله البخارزي فيه - وهو تلميذه (أسد الصناعة في غاية ثعالب ، وتصنفاته للأنس جوالب ، وإسلاته في النطق والكتابة قواضي قواضب) (الدمية ١: ١١٢) (جاحظ نيسابور ، وزبدة الأحقاب والدهور) (الدمية ٢: ٢٢٦) وكذلك قولهم (كان أديباً شاعراً فاضلاً فصيحاً بليغاً) وقولهم (وأما أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالي فإنه كان أديباً فاضلاً فصيحاً بليغاً ، أخذ عن أبي بكر الخوارزمي) (نزهة الأدباء ص ٤٣٦) . فأقوالهم لا تزيد عن هذه الصفات الفضفاضة التي نجد قائلها مهتماً بتصنيف عبارتها أكثر مما يتحدثنا عن هذا الأديب .

أما الحديثون ، فكان أكثرهم يكتفي بالإشارة البسيطة إليه دون التعرض إليه بدراسة وافية لنتاجه الأدبي ولأسلوبه في الكتابة . فنجد الأستاذ أحمد أمين في (ظهر الإسلام : ٢٧٢) يصفه بقوله : (كان أديباً بليغاً في أسلوب أهل زمانه في السجع والاستمارة

والتشبيه (ص ١٥١) ووصفه جرجي زيدان بأنه (خاتمة متريلي العصر العباسي الثالث وأهم أدبائه ونعم الخاتمة) (تاريخ آداب اللغة العربية ٥٨٦:٢) .

ولعل الدراسة الوافية لهذا الأديب ولنتاجه الفني هي دراسة عمود الجادر في كتابه (الثعالي ناقداً وأديباً) فهو اطلع على قدر كبير من المراجع التي تحدثت عن هذا الأديب ، وتقل جميع أخباره من هذه المصادر ورصد جميع مؤلفاته ، وحدد الشخصيات التي أهداها بعض مؤلفاته ، وصحح بعض المعلومات المتعارف عليها في هذا الجانب ، ثم رصد جميع أشعاره وأحسابها ، فكانت في حدود إحدى عشرة قصيدة والباقي مقطوعات قصيرة ، فتحدث في أول الكتاب عن حياته وعن الشخصيات التي اتصل بها ورحلاته ، ثم تحدث عن ثقافته ومصادر تكوين هذه الثقافة وشيوخه وتلاميذه ، ثم تحدث عن نتاجه الفني . وكان هذا كله في الباب الأول من الكتاب .

وكان الباب الثاني في نقد الثعالي سواء كان في كتابه اليتيمة أو في بعض كتبه الأخرى .

أما الباب الثالث ، فخصص الفصل الأول في الحديث عن نثره ، وأسلوبه في النثر ، ثم تحدث في الفصل الثاني عن شعره والموضوعات التي نظم فيها قصائده ، وأسلوبه وطريقته في الشعر .

إلا أن هذه الدراسة ينتابها بعض الاضطراب والتداخل في الفصل الثاني من الباب الأول ، وكذلك في الفصل الأول من الباب الثاني ، ولعل السبب هو ضخامة المادة التي جمعها صاحب الدراسة والتي أدت به إلى هذه الفوضى ، لكن هذا لا يقلل من قيمة هذا الكتاب ولا من جهد الباحث في تسجيله لبعض الملاحظات التي تنبه لها دون غيره .

المصادر والمراجع :

- ١ - الأدب في ظل بني بويه - الدكتور محمود غناوي الزهيري . مطبعة الأمانة . مصر ١٩٤٩م .
- ٢ - البداية والنهاية في التاريخ - أبو الفداء إسماعيل بن كثير (٧٧٤هـ) - السعادة - مصر .
- ٣ - بلاغة الكتاب في العصر العباسي - محمد نبيه حجاب . مصر ١٩٦٥م .
- ٤ - تاريخ آداب اللغة العربية - جرجي زيدان - مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٧م .
- ٥ - تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري - الدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف - مصر ١٩٦٤م .
- ٦ - تمة اليتيمة - الثعالبي - تحقيق عباس إقبال . مطبعة فردتين ، طهران ١٣٥٣هـ .
- ٧ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مصر - ١٩٦٥ .
- ٨ - خريدة القصر وفريدة العصر ، القسم العراقي - عماد الدين الأصبهاني (٥٩٧هـ) ، تحقيق محمد بهجه الأثري والدكتور جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٩٥٥ ، ١٩٦٥م .
- ٩ - خاص الخاص . الثعالبي - تصحيح الشيخ محمود السكري ، مطبعة السعادة - مصر ١٣٢٦هـ .
- ١٠ - دائرة المعارف الإسلامية - الجزء الخامس ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٧ .
- ١١ - دمية القصر وعصرة أهل العصر - الباخريزي (٤٦٧هـ) ، تحقيق الدكتور سامي مكي العاني - مطبعة المعارف - بغداد ومطبعة النعمان - النجف الأشرف ١٩٧١م .
- ١٢ - ظهر الإسلام - أحمد أمين ، مكتبة النهضة ، مصر ١٩٦٢م .
- ١٣ - فقه اللغة وسر العربية . الثعالبي - المطبعة التجارية ، مصر ١٩٥٩م .
- ١٤ - قوافل الوفيات - محمد بن شاکر الکبتي (٧٦٤هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، السعادة ، مصر ١٩٥١م .
- ١٥ - في الأدب العباسي ، الدكتور محمد مهدي البصير . ط٣ - النجف الأشرف ، ١٩٧٠م .
- ١٦ - الكامل في التاريخ ، ابن الأثير (٦٣٠هـ) ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٦م .

- ١٧ - لطائف المعارف ، الثعالبي ، تحقيق الأبياري وحسن كامل الصيرفي ، البائي الحلبي ، مصر ١٩٦٥ م .
- ١٨ - مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب ، الدكتور عمر الدقاق ، حلب ١٩٦٨ م .
- ١٩ - معاهد التنصيص - عبد الرحيم العباسي (١٦٦٣هـ) تحقيق إبراهيم الدسوقي ، دار الطباعة ، مصر ١٣٧٤هـ .
- ٢٠ - معجم الأدباء ، ياقوت الحموي (١٢٢٦هـ) تحقيق مرجليوت ، مصر ١٩٦٣ م . عيسى البائي الحلبي ، ١٩٦٦ م .
- ٢١ - مناهج التأليف عند العرب - قسم الأدب - الدكتور مصطفى الشكعة ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٣ م .
- ٢٢ - مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي - الدكتور شكري فيصل - مطبعة دار الهنا ، مصر ١٩٥٣ م .
- ٢٣ - مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي - ترجمة أنيس فريجة ، مراجعة وليد عرفات ، بيروت - دار الثقافة .
- ٢٤ - النثر الفني في القرن الرابع ، الدكتور زكي مبارك ، السعادة ، مصر ١٩٥٧ م .
- ٢٥ - نثر النظم - الثعالبي ، دمشق ١٣٠١ بالأفست ، دار صعب بيروت ١٩٧١ ضمن مجموعة رسائل الثعالبي .
- ٢٦ - النقد المنهجي عند العرب - الدكتور محمد مندور - دار نهضة مصر - دون تاريخ .
- ٢٧ - وفيات الأعيان - ابن خنكأن (٦٨١هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، النهضة ، مصر ١٩٤٨ م .
- ٢٨ - يتة الدهر في عسان أهل العصر - الثعالبي ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، السعادة ، مصر ١٣٧٥هـ .

رمز الأسد بين الباحثي والمتنبي

د. نسمة الغيث

جامعة الكويت

جاء ذكر الأسد في الشعر الجاهلي أساساً باعتباره رمزاً للقوة والشجاعة والبطولة ، فقد وصفوا المدحج بالأسد ، وأبو الأشبال ، والفضنفر ، والرئبال ، والحزير ، والأغلب ، دون التوقف عند شكله وأعضائه ، كما فعلوا مع الفرس والناقة . وكانوا لا يرون فيه سوى الهيبة والعزة والفخر . ولا نكاد نجد نصاً من نصوص الشعراء يتحدث عن رؤية حقيقية للأسد إلا قليلاً منها نص عروة بن الورد الذي جاء فيه وصف الأسد مباشرة ومغايراً لكل الأوصاف والنعوت التي ذكرها من قبله من الشعراء ^(١) . قال عروة :

تَبَفُّنِي الْأَعْدَاءُ إِمَّا إِلَى دَمٍ وَإِنَّا عَرَّاضُ السَّاعِدِينَ مُصَدِّرًا
يَظِلُّ الْأَبْيَاءَ سَاقِطًا فَوْقَ مَتْنِهِ لَهُ الْقُدْوَةُ الْأُولَى إِذَا الْقِرْنُ أَصْحَرَا
كَأَنَّ خَوَاتِ الرُّغْدِ زِدُّ زَيْبِهِ مِنْ أَلْسَلَةٍ يَسْكُنُ الْغَرِيفَ بَعْمَرًا ^(٢)

كما لم يصف أحد الأسد كما وصفه أبو زيد الطائي . عندما لقيه أسد بالنجف فسلخه ^(٣) . وما يستجد من تشبيهه في الأسد قوله يصفه :

إِذَا وَاجَّهَهُ الْأَقْرَانُ كَانَ مَجْنُونًا جَبِينٌ كَتَطْبَاقِ الرِّيحَا اجْتَابَ مَطْرًا ^(٤)

ومن المعروف أن هذا الشاعر كان مقرباً من عثمان بن عفان وكان يُنشد شعره في حضرته ، وحين أنشد قصيدته في الأسد ، قال عثمان أفزعت المسلمين ، وأمره أن يكفَّ عن الإنشاد ، وهنا دليل على روعة تصوير الشاعر :

وفي هذا العصر قيلت أقوى القصائد في الأسد ، ذلك لأنه كان هناك موقف مؤثر وقفه الشاعر «جندب بن مالك» من الحجاج ، ومن الموت في الوقت نفسه - على نحو ما جاء في الأغاني - فحين ظفر به الحجاج قال له : ما حملك على ما بلغني منك ، فقال الشاعر : جرة الجنان ، وجفوة السلطان ، وتقلب الزمان ، فقال الحجاج : إنا قاذفوك

(١) الطيبة في العمر الجاهلي - نوري حمودي القيس - ص ١٧٦

(٢) ديوان عروة بن الورد - ص ٥٥ ، ٥٦ . كرم البستاني - بيروت ١٩٥٣م

(٣) الشعر والشعراء - لابن قتيبة ، ترجمة أبي زيد الطائي - ص ٣٠٨

(٤) نفس المصدر السابق - ص ٣١٠ ، ت/ أحمد محمد شاكر - ط ٢ ، ١٩٧٧م .

في قبة فيها أسد ، فإن قتلك كغانا مؤوتك ، وإن قتله خليك ووصلناك ، ثم أمر به فاستوثق منه بالحديد ، وصيده له أسد ، وأعطى له سيف ، وذكى عليه ، وقت المواجهة بين الشاعر والأسد ، وكان انتصار الشاعر على الأسد حيث قتله ، وانتصار الشاعر في ميدان الشعر ، ذلك لأنه قال أروع قصيدة - في نظري - قيلت في المواجهة بين الإنسان والموت ، فقد قال :

<p>يا جمل .. إنك لو رأيت يسألني وتقدمي ليث أرسف محو جهم كان جبينه لبا بدا يرنسو بنساطرتين تحسب فيها وعلمت أني إن أبيت نزاله فمشت أرسف في الحديد مكبلاً والناس منهم شامت أو عصابة ففلقت هامته فخر كأنه ثم انتنيت ، وفي قصي شاهد أيقنت أني ذي حفاظ ماجد فلن قنيت إلى النية عامداً</p>	<p>في يوم هئج مزدف وعجاج حق أكابـــــــرته على الأجرع طبق الرحما متفجر الأشباح من ظن خالها شعاع سراج أنني من الحجج لست بنساج بالموت نفسي عند ذاك أناجي عبراتهم لي بالخلوق شواجي أطم تقوض مائل الأبراج مما جرى من شاخب الأوداج من نسل أملاك ذوي أتواج إني خيرك بعد ذلك راجي ..</p>
---	---

وروعة القصيدة تأتي من أنها وليدة «موقف» .. ، والموقف هنا كان مع الموت مثلاً في الأسد ، ولكن الشاعر انتصر على الموت مثلاً في الأسد ، وقدم لنا هذه القصيدة التي أزم أنها فتحت الباب لمن جاء بعده متعرضاً لنفس الموضوع ، بل أزم أن هناك ملامح من أسد «جشدر بن مالك» موجودة في أسد البحري ، وموجودة في أسد المتنبي على وجه الخصوص .

وفي العصر العباسي تطور تصوير الأسد فأصبح موضوعاً من أهم الموضوعات التي يطرقها الشعراء ليبيان ما يفخرون به من بطولة وشجاعة ، ويقارنون بين سطوة محمديهم وسطوة ذلك الحيوان المفترس الرامز إلى كل ما يراه الشاعر في مدوحه من بطش وهيبة وعزة . فلقد تطورت السلطة في الخلافة وأصبحت تعتمد أكثر فأكثر على الجيش والقوة . وقد شاطرت الخيل فرسانها في منازلة الأسد برباطة جأش وثبات ودربة

واختلف الشعراء في وصفهم للأسد وللنازلة بينه وبين الممدوح الذي يحتاج إلى القوة أكثر مما يحتاج في تثبيت سلطانه ، فمنهم من تطرق إلى ذكر شجاعة الممدوح وركز عليها دون التركيز على وصف الأسد ، أعضائه أو هيئته . ومنهم من عكس الطريقة مركزاً على وصفه شكلاً وهيئة وقوة ، ليعادل القوتين المتصارعتين لممدوحه وهذا أمر طبيعي ، لبيان ما للممدوح من قوة وجبروت تضاهي قوة الأسد الضرعام .

وقد وصف البحري لقاء الفتح بن خاقان مع الأسد ، وقدم أوجه التشابه بينها في البسالة والبطولة ، ووصف قبل ذلك قوة الأسد وبحثه عن قوت أشباله والطبيعة المحيطة به ، وفي ختام الأبيات وصف اللقاء الحاسم بينها والحركة المستمرة في الإقبال والإدبار ، والكر والفر ، إلى أن يجندل الفتح الأسد ويتم له النصر عليه . ولعل البحري في كل ذلك أراد أن يبين صراع الإنسان في الحياة من أجل بقاءه وتحقيق أمانيه ، فهو في البيت الأخير يقول :

أَلَنْتَ لِي الْأَيَّامَ مِنْ بَعْدِ قَسْوَةٍ وَعَاثَبْتَ لِي ذَهْرِي الْمُسَيَّءَ فَأَعْتَبْتُ^(١)

إنه يخاطب ممدوحه الذي سهل له العيش في حياته وحقق له الانتصار على الأيام ، التي رمز إليها بذلك «الأسد» الذي لا يتورع عن الحصول على ما يريده ليحقق الأمن لنفسه وأشباله :

إِذَا شَاءَ غَاذَى غَانَةً أَوْ غَدَى عَلَى عَقَائِلِ بَرْبٍ أَوْ تَقَنَّصَ رَزِيرَا
يَجُرُّ إِلَى أَشْبَالِهِ كُلِّ شَارِقٍ عَيْبَطاً مُدْمَى أَوْ رَيْبِلًا مُخَضَّباً^(٢)

وتساوى القوتان في الصراع ، لتحقيق التكافؤ بين الطرفين فهنا :

قَلَمُ أَرْضَرَعَامَيْنِ أَصْدَقَ مِنْكُمَا عَزَاكَ إِذَا الْهَيْبَةُ النَّكْسُ كَنُذْبَا
هَزِيرٌ مَتَى يَنْبَغِي هَزِيرًا ، وَأَغْلَبَ مِنَ الْقَوْمِ يَغْنَى بِأَيْلِ الْوَجْهِ أَغْلَبَا^(٣)

وعندما يتحدث الصراع بين القوتين تشتد الحركة وتضخب معها موسيقية الأبيات تعبيراً عن تلك الحركة . ويظهر ذلك في تناسب فقرات الأبيات مع بعضها البعض ،

(١) . (٢) . (٣) ديوان البحري - ص ١٩٩ ، ص ٢٠٠ .

وتساوي العبارات :

أَدْلُ يَشْتَبُ ثُمَّ هَالَتْهُ صَوْلَةٌ رَاكَ لَهَا أَمَصَى جَنَانًا وَأَشْتَبَا
فَأَخْجَمَ لَمَّا لَمْ يَجِدْ فِيكَ مَطْمَعًا وَأَقْدَمَ لَمَّا لَمْ يَجِدْ عَنْكَ مَهْرَبَا
قَلَمَ يُغْنِيهِ أَنْ كَرَّ نَحْوَكَ مَقْبَلًا وَلَمْ يُنْجِهِ أَنْ حَادَ عَنْكَ مُنْكَبَا
حَمَلَتْ عَلَيْهِ السَّيْفَ لِأَعَزُّمِكَ انْتَبَى وَلَا يَدُكَ ارْتَدَّتْ ، وَلَا خُدَّهُ نَبَا
وَكُنْتَ مَتَى تَجْمَعُ يُغْنِيكَ تَهْنِكِ الدِّ ضَرْبِيَّةً ، أَوْ لَا تَبْقِ لِلسَّيْفِ مَضْرِبُ (١)

فالأفعال كلها تبين حركة الأسد ، التي تسببها حركة الطرف الثاني «الممدوح» دون أن يأتي بأفعال تدل عليها لأنها تفهم من سياق المعنى . وتلك الأفعال هي «أدل ، أمضي ، أشتب - أحجم ، وأقدم وكرمقبلاً ، وحاد منكبا» وكل الأفعال السابقة تصف حركة الأسد وهجومه واجفاله في ثلاثة أبيات . أما الممدوح فقد «حمل عليه السيف» بزمرة ، وثبات وقوة . مما يجعل الغلبة للمدح لأن قوته أضعاف قوة الأسد ، تلك القوة التي تمثل إرادة الإنسان وعزمته في مواجهة صعوبات الدهر وتقلباته . ولم يتطرق البحري إلى وصف هيئة الأسد أو شكله أو أعضائه ، لأنه لم ير إلا التركيز على قوته .

وقد وصف ابن المعتز الأسد كما وصفه البحري ، فبين قوته وبطشه وركز على صوته الذي لم يذكره البحري . فإن زئيره يملجلل أنحاء الأرض ويهرب من فيها :

يُزْغِزُغُ أَخْصَاءَ الْبِلَادِ زَرْيَرَةً وَيُذْهِلُ أَبْطَالَ الرِّجَالِ مِنَ السُّدُورِ
إِذَا هُمْ قَرْنًا بَيْنَ كَفْيَيْهِ خِلْتَهُ يَغَانِي عَرُوساً فِي غَلَايِلِهَا الْحُمُرُ (٢)

لكنه أكثر رومانسية في وصفه للعراك بين الأسد وفريسته بمعاملة العروس في غلايها الحمر .

أما المتنبي فشأنه شأن الشعراء في وصف الأسد ، حيث اقترن اسمه بالبطولة والجرير والجماعة ووظف إقدامه للتشبيه بإقدام الممدوح ، دون الالتفات إلى الشكل أو الهيئة أو اللون ، أي أنه اهتم بالجانب المعنوي دون المادي ، وفي بعض الأحيان يسبغ المتنبي على أعدائه صفة الأسود ولكن بعد أن يجردها مما تمتاز به وينسب إليها الضعف

(١) ديوان البحري - صفحة ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٢) ديوان ابن المعتز - ص ٤٣٩ - ج ١ .

والذل . وفي المقام الأول يضع المتنبي نفسه دائماً فيقول :

غَيْرَ اخْتِيَارٍ قَبِلْتُ بِرُكَّ بِي وَالْجُوعُ يُزْغِي الْأَسُودَ بِالسَّجِينَةِ^(١)

إنه مضطر لذلك ، لأن الأسود لا تأكل إلا مما تقتصره ، لا عما يفتقره غيرها ، وحيث إن الاضطراب موجود فقد استخدم في مقابلة «جيف» تحقيراً للهجو ، وتقديراً لنفسه .

أما سيف الدولة فإنه «ليث بين الليوث» يعني قومه ورجاله :

وَيُرْغَبُ نَابُ اللَّيْثِ وَاللَّيْثُ وَحْدَهُ فَكَيْفَ إِذَا كَانَ اللَّيْثُ لَهُ صُحْبًا^(٢) ؟

إن تكرار الليث في الشطر الأول ، تأكيداً لتشبيه قوة الممدوح بقوته منفرداً «الليث وحده» و «الناب» كفيل بالإرهاب دون أي جزء آخر .

وفي بيت آخر يصف سيف الدولة بين جنده فيشبهه بالضعيف يعني أشباله للاعتماد على النفس :

كَأَنَّكَ مَا يَتَنَنَّا ضِعْفٌ يَرْغَبُ لِلْقَرْصِ أَشْبَالُهُ^(٣)

يقابل المتنبي في مدحه لسيف الدولة بين الأسد والأسود «الليث والليوث» والضعيف وأشباله ، ولكنه في مدحه لكافور يقابل بين روح الضيف وروح الكلاب فيقول :

أَيَا أَسَدًا فِي جَنْبِهِ رُوحُ ضِعْفٍ وَكَمْ أَسَدٍ أَرْوَاحُهُنَّ كِلَابٌ^(٤)

كأنه هنا يريد أن يوجه كافوراً إلى احتمال اتصافه بأرواح الكلاب في أجسام الأسود

(١) المتنبي - ج ٢ - صفحة ٢٨١ .

(٢) المتنبي - ج ١ - صفحة ٦١

(٣) المتنبي - ج ٢ - صفحة ٦١

(٤) المتنبي - جزء ١ - صفحة ١٦٦

والإلما ذكر ذلك في معرض مدحه له . وقد تكرر ذلك في أكثر من موقف مدح لكافور ، على ما هنا للدح كما هو معروف من هجاء خفى .
وتضعف قوة الأسد ويختر أمام سيف الدولة المدوح المنتصر :

وَكُنَاوَا الْأُسْدَ لَيْسَ لَهَا مَصَالٌ عَلَى طَيْرٍ وَلَيْسَ لَهَا مَطَارٌ^(١)

أسود بلا صولة ولا قوة ، أمام قوة المدوح وشجاعته ، وفي مثل هذا الموقف فقط يحول الأسد إلى ضعف .
وأمام قتل المدوح للأسود الحقيقية ، يبين الأعداء ويرتعدون خوفاً ورهبة :

وَأَقْبَلَتِ الرُّومُ تَمْثِي الْيَسِيكَ تَيْنَ الْأَيْسُوتِ وَأَذْبَالُهَا
إِذَا رَأَتْ الْأُسْدَ مَسِيئَةً فَأَيْنَ تَفَرُّ بِأَطْفَالِهَا^(٢)

والمبالغة هنا في خوف رسول ملك الروم ، لجرد رؤيته اللبوة وأشباهها بين يدي سيف الدولة . ولعله أراد أن هيئة الموقف بين يدي سيف الدولة ، جعلت الرسول يشعر بأن مصير شعبه كصير هذه اللبوة .
ويأتي إغراب المتنبي في فارق المشابهة بين الإنسان والأسد وهي «الإقدام» لا الشكل ولا الهيئة :

وَلَوْ لَا احْتِقَارُ الْأُسْدِ شَبَّهَهَا بِهِمْ وَلَكِنَّهَا مَعْدُودَةٌ فِي الْبَهَائِمِ^(٣)

إنه ينزه ممدوحه عن تشبيهه بالأسد لأنه بهيمة ، وهنا ما يحقره به ، وإن شبه فهو يقصد الإقدام والشجاعة . ومن جانب آخر يرتفع بالأسد إلى مرتبة الشرف ، مع استثناء صفة العقل ، فيكون البيت مخالفاً للبيت السابق من جهة ، ومشابهاً له من جهة أخرى :

(١) المتنبي - ج ٢ - ص ١٠٧ .

(٢) المتنبي - ج ٢ - ص ٩٣ .

(٣) المتنبي - ج ٤ - ص ١١٦ .

لَوْلَا الْعُقُولُ لَكُنْ أَذْنَى ضَيْعَمٍ أَذْنَى إِلَى شَرَفٍ مِنَ الْإِنْسَانِ^(١)

ففي البيت الأول يحتقر الأسد لأنه معدود في البهائم ، وفي البيت الثاني يضع الأسد أو أقل من يتصف بصفته من الحيوان كالكلب مثلاً ، أقرب إلى أعلى ما في الإنسان من الشرف . لولا أنه لا يتصف بالعقل كالإنسان . فوجه المخالفة يكون في طريقة عرض الشاعر لمعنى كل بيت فهو يشعر في الأول بالاحتقار والإزدراء ، وفي الثاني بالرفعة والشرف . وقد لا يكون المتنبي مسبقاً إلى تلك الطريقة .
وفي الحكم والأمثال كان للأسد نصيب في شعر المتنبي :

إِذَا نَظَرْتُ نَيْسُوبَ اللَّيْثِ بَارِزَةً فَلَا تَطْنُنْ أَنَّ اللَّيْثَ يُبْنِمُ^(٢)

وعندما تحدث المتنبي عن الأسد بصورة خاصة ، أفرد قصيدة في مدح بدر بن عمار ، ذكر فيها مواجهة بدر للأسد ومنازلته . منتهزاً الفرصة لوصف ذلك الأسد ، والوقوف عند شكله وهيبته ولونه ، ونفسيته وخلقاتها ، كما عقد مقارنة بينه وبين منازله الممدوح مبرزاً أوجه الشبه والاختلاف بينهما ، متطرقاً إلى وصف الفرس التي امتطأها بدر أثناء نزاله للأسد ، مما يبين أهمية الخيل في نفس المتنبي ، فلا تكاد تسنح له فرصة لوصفها ويعرض عن ذلك . وتقع أبيات المتنبي في وصف الأسد ولقائه مع بدر بن عمار في حوالي ستة وعشرين بيتاً ، تتعدد فيها أفكاره ، فهو يصف قوة بمدوحه وهيبته عن طريق ما فعله بالأسد :

أَمْعَفَرُ اللَّيْثِ الْمَزَبِرِ بِسَوْطِهِ لِمَنْ ادَّخَرَتِ الصَّارِمَ لِمُعْصُولاً ؟
وَقَعَتْ عَلَى الْأَرْضِ مِنْهُ بَيَاسَةٌ نَضَّتْ بِهَا هَامُ الرِّفَاقِ تَلُولاً^(٣)

استخدام الشاعر لكلبي «الليث» و«المزبر» من أجل تأكيد قوة الأسد وشدة افتراسه وهيبته الناس منه .

(١) المتنبي - ج ٤ - ص ١٧٤ .

(٢) المتنبي - ج ٣ - ص ٣٦٨ .

(٣) المتنبي - ج ٢ - ص ٣٣٧ .

وينتقل إلى وصف شكله وصوته وهيئته في أربعة أبيات فيقول :

وَرَدَ إِذَا وَرَدَ الْبَحِيرَةُ شَارِباً وَرَدَ الْفَرَاتَ زُمَيْرُهُ وَالنَّيْلَ
مُتَخَضِّبٌ بِبَدَمِ الْفَوَارِسِ لَأَبْسَ فِي غَيْلِهِ مِنْ لُبْدَيْتِهِ غَيْلاً
مَا قُوِبِلَتْ عَيْنَاهُ إِلَّا ظَنَّتَا تَحْتَ الدُّجَى نَازَ الْفَرِيقُ حُلُولاً

وَيَرُدُّ غُفْرَتَهُ إِلَى يَأْفُوجِهِ حَتَّى تَصِيرَ لِرَأْسِهِ الْكَلْبِلَا^(١)

إذ يصف الشاعر زئير الأسد ، الذي يرد البحيرة «طهرية» بالشرب فيجلجل صوته في أغواء الشام ومصر والفرات ، النيل و يجانس بين كلمات «ورد ، ورد ، ورد» جناساً تاماً ، يضفي على البيت موسيقية تقابل في تكرارها زئير الأسد ، فإنها تأتي على شكل دفعات متتابعة توحى ببذنبات صوت الأسد ، أما في البيت الثاني فهو يصف شكل الأسد المتخضب بدم الفوارس الذين كانوا ضحيته وهو متحصن في أجمته وفي أجمة أخرى من الشعر الغزير على كتفيه ، وعيناه تلعبان في ظلام الليل الدامس ، كالنار الموقدة ، ويمثل ذلك الشعر المتجمع على قفاه ، التاج على رأس الملك فهو ملك الوحوش ، جيعاً ، ويمتاز عنها بقوته و سطوته ، وبذلك الشعر الكثيف على كتفيه وقفاه ، وهو هنا إنما يهد ويستعد لوصف الممدوح البطل الذي سيواجه ذلك الأسد ، وليوازن بين القوتين المتصارعتين ، في حين أن البحيري لم يذكر في أبياته وصفاً لشكل الأسد وهيئته كما سبق أن ذكر ، وإنما ذكر استعداده ، ليس غير في تحديد «الناب ، الخلب» ، والتحصن «بنهر نيزك» ذلك العقل النيع الذي تسامى غابه وتأشبا . وأسد البحيري أكثر احتفالاً بالطبيعة حوله ، من أسد المتنبي ، فالأول :

يَرُودُ مَقَاراً بِالظُّوَاهِرِ مَكْبُشاً وَيَحْتُلُّ رَوْضاً بِالْأَبَاطِيحِ مُعْشَباً
يَلَاعِبُ فِيهِ أَقْحَوَاناً مَقْضَضاً يَيْصُ ، وَحَوْذَاناً عَلَى الْمَاءِ مُذْهَباً^(٢)

فهو ينتفي مكانه بين الرياض الحضراء المعشبة ، التي تتخللها جداول الماء ، تتلاعب

(١) المتنبي - ج ٢ - ص ٣٧٨ ، ٣٧٩ .

(٢) ديوان البحيري - ص ١١٩ .

حولها الأزهار بأشكالها وألوانها ، إنها الطبيعة الصامتة التي يركز عليها الشاعر في أبياته ويدل بها عن نفس رقيقة هادئة عبة للجمال حتى في أشد الأوقات خطراً . أما المتنبي فإنه لا يحفل بالطبيعة الصامتة من حوله ، لأنه يبحث دائماً عما يلفت إليه الأنظار ، وما يتحدث به الناس عنه ، لذلك فإن أسده يحمل نفس الصفات التي يحملها ، أو يعكس عليه من نفسه بعض ما يمتاز به ، مثل الاعتزاز بالنفس ، والتهب والصلف والغرور ، والتفرد فيقول :

فِي وَحْدَةِ الرَّهْبَانِ إِلَّا أَنَّهُ لَا يَعْرِفُ التَّخَرُّمَ وَالتَّخْلِيلَ
يَطْبَأُ الْفَرَى الْبَرَّ مَرْتَقاً مِنْ يَمِينِهِ فَكَأَنَّهُ أَسْرَى يَجْسُ غَيْلاً
وَتَظُنُّهُ مِمَّا يَزْفَجِرُ نَفْسُهُ عَنْهَا لِشِدَّةِ غَيْظِهِ مَشْغُولا
قَصَّرَتْ عَفَافَتُهُ الْحَطَى فَكَأَنَّمَا رَكِبَ الْكَيْمِيُّ جَوَادَةً مَشْكُولا^(١)

ويتعمق المتنبي في هذه الأبيات نفسية الأسد ، ويجاوب الوصول إلى إحساسه الداخلي فهو يمشق الوحدة ويهوى الانفراد ، كالرهبان ، ولكن وجه الاختلاف يقع في أن الراهب يعتمد في وحدته ، ولكن الأسد يتباهى بالتفرد لا بالوحدة فهو ملك الوحوش ذوالبطش الشديد والقوة المتناهية ، فهو لا يجعل في مشيته ، يسير وثيقاً مترقياً لا يمشي أحداً كالطبيب المتكبر من مهنته يضع يده على المريض بثقة واتزان وفخر . كل تلك المعاني لم ينظر إليها البحري ولم يبحث عنها كما فعل المتنبي ، الذي توصل إلى أعق من ذلك عندما استشر الصراع بين الأسد ونفسه التي تظنه مشغولاً عنها لشدة غيظه ، حتى الكفا شعروا بالخوف من هذا الأسد قصرت خطاهم وتوقفت جيادهم عن المسير حذراً وبقاً . ولعل المتنبي في وصفه لنفسية الأسد ، استشر نفسه فأعق عليه منها ، إلى جانب ما رآه طه حسين : من الفتوة والقوة اللتين استمارهما الشاعر من نفسه وخلعهما على ممدوحه^(٢) . حتى إنه نوى بديراً في خضم وصفه للأسد ، ونسى الأسد في خضم وصفه ليدرس .

وعند مقارنة أوجه التشابه والاختلاف بين الأسد والممدوح ، يجمع الشاعر المادي والمعنوي معاً فيقول :

(١) المتنبي - ج ٢ - ص ٣٣٩ .

(٢) مع المتنبي - طه حسين - ص ١١٢ .

أَلْقَى فَرِيَسَتَهُ وَبَرَزَ دُونَهَا وَقَرَّبَتْ قُرْباً خَالَةً تَطْفِيلاً
فَتَنَابَهَ الْخُلُقَانِ فِي إِقْدَامِهِ وَتَخَالَفَا فِي بَذْلِكَ الْمَأْكُولَا
أَسَدٌ يَرَى عُضْوَيْهِ فِيكَ كِلَيْهِمَا مَتْنًا أَزَلَّ وَسَاعِداً مَقْتُولَا^(١)

لقد غاب عن الأسد أنه أكرم منه في كل شيء ، لما رآه من وجه الشبه بينك وبينه في الإقدام والقوة والفتوة ، ولم يستطع ملاحظة أنك «كريم جواد» لأنه صاح وزجر معتقداً أنك تتطفل عليه وتأكل فريسته . وتمثل المعنويات في البيتين الأول والثاني ، أما اللاديات فتبرز في البيت الثالث . أما البحري فقد اعتمد على المعنويات وحدها في إبراز وجه الشبه بين الممدوح والأسد ، دون ذكر لوجه الاختلاف^(٢) .

لم يشترك مع ممدوح البحري أحد في صراعه مع الأسد ، أما ممدوح المتنبي فإنه يتمتع بصهوة فرسه التي وصفها الشاعر وصفاً مميزاً وجعلها عاملاً مساعداً في انتصاره على الأسد :

فِي شَرَجِ ظَامِئَةِ الْفُصُوصِ طَيْرَةٌ يَأْتِي تَفَرُّدَهَا لَهَا التَّمْيِيلَا
تَسَالِيهِ الطَّلَبَاتِ لَوْلَا أَنَّهَا تُعْطِي مَكَانَ لِبَاسِهَا مَا يَلَا
تُنْذِي سَوَالِفَهَا إِذَا اسْتَحْضَرَتْهَا وَتَنْظُرُ عَقْدَ عَنَانِهَا مَحْلُولَا^(٣)

إنه شبه إقدام بدر بن عمار بإقدام الأسد وقوته الجسدية بقوته ، وفرق بينهما بكرم بدر وبخل الأسد ، ولكنه لم يستطع أن يشبه فرسه بشيء ، وفضل أن تكون متفردة لا مثيل لها . وهذا شأنه دائماً مع الخيل فهي قريبة إلى نفسه أكثر من ممدوحه . لأنها تلي رغباته طوعاً ويحقق بها ما يريد وما لا يستطيع أحد أن يحققه . وكأنه أراد في وصفها أن يبين فضلها في تقلب بدر بن عمار على الأسد بطريق غير مباشر .

وعندما يبدأ الصراع بين الأسد وبدر ، يظهر استعداد الأسد وتوثبه أكثر من

(١) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٤٠ .

(٢) راجع الصفحات الأولى من نفس الموضوع .

(٣) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٤١ .

استعداد المدوح ، في حين أن القوتين تتكافأان في الصراع بين ممدوح البحري والأسد ^(١) ،
يُضَفُّ المتنبّي على توثب الأسد فيقول :

مَا زَالَ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي زَوْرِهِ حَتَّى حَبِثَ الْقَرْصُ مِنْهُ الطُّسُولَا
وَيَذُقُ بِالصَّدْرِ الْحِجَارَ كَأَنَّهُ يَنْبَغِي إِلَى مَا فِي الْحَضِيضِ سَبِيلَا

سَبَقَ التَّمَاءُ كَهَ بَوْنُوبَةٍ هَاجِرٍ لَوْ لَمْ تُصَادِمُهُ لَجَازَكَ مِيلَا
خَذَلْتَهُ قُوَّتُهُ وَقَدْ كَافَحْتَهُ فَاسْتَنْصَرَ التَّسْلِيمَ وَالتَّجْدِيدَا
قَبِضَتْ مَنِئِيَّتُهُ يَدَيْهِ وَعَنْقَهُ فَكَأَنَّمَا صَادَفْتَهُ مَقْلُولَا ^(٢)

هنا يستعد الأسد في البيتين الأول والثاني استعداداً بينا للقاء بدر يجمع نفسه في زوره حتى يصبح عرضه طوله . ويكثر عن أنيابه ويزجر ويدق الحجار بصدرة من شدة غيظه وغضبه . ويحاول في البيت الثالث أن يهاجم ، لولا أنك فوق الفرس التي اصطدم بها . وكأنه أراد أن يقول لولاها لهجم عليك ، بدليل أنه في البيتين الأخيرين ، يجعل «قوته تخذله» و«منيته تقبض على يديه وعنقه» وينفي أي صفة للمدوح ، بل يؤكد ذلك بقوله «كأنما صادفته مقلولا» ، وإن كان قد أراد الصفة المعنوية للمدوح وهي الهيبة والبطش ، التي جعلت الأسد يتكبل رعباً وفزعاً ، وهو الذي أقدم واستات في سبيل بقاءه . ومرة أخرى يعود المتنبّي إلى سِر أغوار نفس الأسد ، وكأنه يشعر بما يصطرع داخلها حتى يشعر بأنه يتحدث عن نفسه هو ، لا عن نفس ذلك الحيوان فيقول :

فَكَأَنَّهُ عَزَّتْهُ عَيْنٌ قَادَتِي لَا يُبْصِرُ الْخَطْبَ الْجَلِيلَ جَلِيلَا
أَنْفُ الْكَرِيمِ مِنَ اللَّبِيَةِ تَارِكُ فِي عَيْنِهِ الْقَدَّةَ الْكَثِيرَ قَلِيلَا
وَالْعَارَ مَضَاضٌ وَلَيْسَ بِخَائِفٍ مِنْ حَتْفِهِ مَنْ خَافَ مِمَّا قِيلَا ^(٣)

فالآيات تحدث عن «عزة النفس والكرامة وبنض العار» وكل هذه الصفات لا

(١) راجع الصفحات الأولى من نفس الموضوع .

(٢) للمتنبي - ج ٢ - ص ٢٤٤١ - ٢٤٢ .

(٣) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٤٢ .

تكون إلا لإنسان له عقل ولب يفكر ويقدر ، في حين أن أسد البحري لم يكن كذلك ، بل كان عداء ظالماً . يستحق العقاب :

وَمَنْ يَشْغِ ظُلُمًا فِي حَرِيمِكَ يُنْصَرِفْ إِلَى تَلَفٍ أَوْ يُثْنِ خَرَيَانَ أُخْيَبَا
شَهِدْتُ لَقَدْ أَنْصَفْتَهُ يَوْمَ يَنْبَرِي لَهُ مُصْلِتًا عَضْبًا مِنْ الْبَيْضِ مُقْضَبَا^(١)

يتضح هنا انتصار البحري لمدوحه ممثلاً بالإنسان في صراعه مع الحياة «الأسد» لذلك فهو ينتصر للإنسان ويُقَلِّبُهُ على الدهر وصعوباته .

وينهي المتنبي معركة بدر مع الأسد ، يقتله والانتصار عليه ، وفرار أمثاله من وجه ذلك المنتصر ، مثلاً في «ابن عتمة» الذي أتعظ بمصير ابن خاله فنجا بنفسه ، أما ذلك الجريء فقد خسر نفسه :

سَمِعَ ابْنُ عَتَمَةٍ بِهِ وَبَحَالِهِ فَتَجَا يَهْرُولُ مِنْكَ أَمْسٍ مَهُولَا
وَأَمْرٌ مُسَا قَرَّ مِنْهُ فِرَارُهُ وَكَفْتَلِيهِ أَنْ لَا يَمُوتَ قَتِيلَا
تَلَفَ الْأَسَدِي اتَّخَذَ الْجِرَاءَةَ خَلَّةً وَعَظَّ الْأَسَدِي اتَّخَذَ الْفِرَارَ سَبِيلَا^(٢)

إذن فالمتنبي في هذه القصيدة يخلع من نفسه على ممدوحه تارة ، وعلى الأسد تارة أخرى حسب الموقف الذي يراه لنفسه ، بدليل أن الصفات التي وصف بها الأسد حقيقة بأن يصف بها نفسه ، وامتناعه عن ذكر استعداد ممدوحه للقاء يؤيد ذلك . لكنه لا يخلو من تملق لممدوحه في تفضيله على الأسد والانتصار . وتشعر الأبيات بأن نهايتها مفروضة على الأسد ليشعر بقوته هو وبسالته . ففي هذا الأسد بعض من الشاعر وشيء من نفسه وأحاسيسه .

والمتنبي يشعر دائماً بالتفرد والوحدة ، وسيطر عليه اليأس والحزن دائماً ، لأنه لا يأمن من حوله ، ويخشى غدرهم وشرم ، لذلك فهو يعاهد أسد «قسرين» أن تعطيه الأمان ، عندما تحيط به الأخطار من كل جانب . فهل تحالفه دون البشر ؟ هل

(١) ديوان البحري - ص ١٦٦ .

(٢) لحتي - ج ٤ - ص ٢٤٢ .

يستعطف عن طريقها من ينوي الغدر به ؟ إنه يشعر بالاطمئنان للحيوان ولا يشعر بالاطمئنان للإنسان . ولكن ليس كل الحيوان يطمئن إليه .

لقد واجهه من المصاعب والأخطار والنكبات ماواجه ، فكان شديد الخذر دائم الترقب ، يطلب الأمان من الأسد فلمله يستطيع أن يشعر الإنسان بالرحمة والعطف ، يقول :

أَجَارَكَ يَا أَسَدَ الْفَرَادِيسِ مَكْرَمُ	فَتَسْكُنَ نَفْسِي أَمْ مَهْمَانٌ قَمْسَلِمُ ؟
وَرَأَيْتِي وَقَدْ دَامِي عُنْدَهُ كَثِيرَةً	أَحَازِرُ مِنْ لَصٍّ وَمِنْكَ وَنَهْمُ
فَهَلْ لَكَ فِي حُلْفَى عَلَى مَا أَرَيْتُهُ	فَأِنِّي بِأَتُتَابِ الْمَعِيشَةِ أَعْلَمُ ؟
إِذَا لَأَتَاكَ الْخُبْرُ فِي كُلِّ وَجْهَةٍ	وَأَثَرِيَتْ مِمَّا تَغْتَمِينِ وَأَغْنَمُ ^(١)

لقد أراد المتنبي في هذه الأبيات أن يخاطب الملوك والولاة في البلاد المجاورة لقنسرين أو المجاورة لمن يقصدهم ويخشى سطوتهم . أو البوح به . ولعل الفطن يتنبه إلى مراده فينصفه أو يعينه . لقد وجد المتنبي في الأسد ما لم يجده في الناس ، على الأقل في استطاعته مناجاتها والحدِيث إليها دون خذر ، وتعليل نفسه باستماعها له . وهذا الرمز يغلب على الكثير من قصائد المتنبي لطبيعة الحياة الصاخبة القاسية التي عاشها .

وهكذا نرى أن الأسد عند المتنبي يشبه إلى حد كبير الأسد عند الشعراء الذين سبقوه ، في تشبيه قوة ممدوحهم بقوة الأسد وشجاعته ، وفي مواجهة البطش بالبطش ، كما أنه يعطي الأسد صورة النذل والضعف أحياناً ليعبر به عن العدو أو عن المهجو . إلى جانب استخدامه في مجال المثل والحكمة ... وإذا كانت هناك إضافة ، فإن هذه الإضافة تتجلى في أن المتنبي كان يجعل من الأسد «قناعاً» خاصاً به ، فقد كانت بينهما ملامح نفسية كبيرة .

(١) المتنبي - ج ٤ - ص ٩١ .

الأسطورة في العالم الشعري لـعلي محمود طه

د. سعاد عبد الوهاب

جامعة الكويت

تمهيد :-

شاعت في شعرنا العربي الحديث ظاهرة استخدام الأسطورة فما يكاد ديوان يخلو من الإشارات والرموز الأسطورية أو من استيحاء مواقف معينة أو أجزاء معروفة ، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم لبث مضامين معاصرة من خلاله .. وبانت هذه الظاهرة في الشعر واضحة ومتردة بكثرة ، ومن ثم فإن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتنها الاستعمال اليومي ، ذلك لأن الشعر تجربة روحية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة وتستخدم من اللغة أرهف أدواتها .

فالأسطورة إذن هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية . الذي غناه الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية ، وهي تعني تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى . وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود . فاختلط فيها الزمان ، كما اتحد المكان .. واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعة ... واتخذت من التجسيد الفني - وهو لغة الشعر الحق - وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور وكل خاطرة من فكر تلقائية محبة تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبر عن «حقيقة الوجود» .

ثم إن أداة التشكيل الأولى في الشعر وفي الأسطورة هي الخيال .. فهو هنا وهناك الذي يكشف وسائل التجسيد الشعور والفكر ، ويصوغ التجربة النفسية رموزها الخاصة ومعنى ذلك أن الشعر كان دائماً يحتوي على عناصر تشبه مثيلاتها في الأساطير ... وأنه كان في كل العصور يحمل ذات الطابع الأسطوري الذي يظن بعض الباحثين أنه وقف على شعرنا المعاصر لكن الذي استطاع أن يضيفه عصرنا إلى الشعر ، هو طريقة استخدام الأسطورة في الشعر والاستفادة من عناصر الدعومة في إبداعها .. ونرى أن الشعر كان دائماً يستخدم الأساطير - وإذا نظرنا إلى معظم الأعمال

الشعرية في الأدب الغربي ، وجدناها تنبع من الأساطير .. تقصها أو تستخدمها ، أو تطور رموزها على نحو أو آخر ... ونظرة عابرة على (الأوديسة) و (الألياذة) و (الكوميديا الإلهية) و (الفردوس المفقود) و (بروميثيوس طليقا) لموميروس ويديون شلي ، وفرجيل ، ودانتي وملتن ، ثم على مجموعة المسرحيات اليونانية المعروفة لاسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس فهذه الأعمال جميعاً تستقى من الأساطير الدينية والعبرية ..

ولم يكن الشعر الغنائي العربي بعيداً عن أجواء الأساطير . وإن كان لم يخصص لظروفه الخاصة - أعمالاً شعرية مستقلة تدور حول الأساطير عدا قصائد أو مقطوعات جاهلية قليلة .

وإذا كنا قد ذكرنا أن الإشارات التاريخية والأسطورية داخل النسيج الشعري للقصيدة ظاهرة من ظواهر «معجم الشعر العربي» حيث تبدو هذه الإشارات في الشعر الجاهلي ، وفي أشعار العصور التالية شعر كافة المدارس في شعرنا الحديث ، فإن هناك مؤثرات أجنبية أيضاً في استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر . فقد تأثر بعض شعرائنا فيما قبل الحرب العالمية الثانية - في اصطلاح الإشارات إلى التراث الأسطوري الإغريقي ، وفي صياغة قصائد في موضوعات أسطورية يونانية نحو ما نجد المجددين من الشعراء من أمثال شعراء مدارس الديوان والمهجر وأبوللو ومنهم شاعرنا على محمود طه ، ويرجع هذا التأثير عند شعرائنا إلى التأثير القوي والمباشر لشعراء المدرسة الرومانتيكية الغربية ومدى استفادة هذه المدرسة من أساطير الإغريق وتضمينها أشعارها كثيراً من الإشارات إلى أساطير اليونان ثم صياغتها أعمالاً شعرية خاصة ببعض الأساطير كملحمة بايرون عن «قازيل» وبروميثيوس طليقا لشلي وقصيدة فينوس على جثة أدونيس لشكسبير التي عربها العقاد في الجزء الأول من ديوانه ^(١) .

وقد استفادت شهادة شعرائنا وكتابنا على تأثرهم بالشعراء الرومانتيكيين ^(٢) وعزا العقاد هذا التأثير إلى التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله ، كما عزا أيضاً إلى تشابه في

(١) ديوان العقاد - طبعة ١٩٦٧ - ص ٢٤ .

(٢) العقاد - ساعات بين الكتب ١١٤ - ديوان النبوذ لأبي شادي حيث خص سيرة كيتس د. لويس عوض دراسات في أدبنا المعاصر الحديث طبعة أولى ص ١٢٧ .

فهم الشعر والأدب^(١) .

وكان من نتائج هذا التأثير أن تغلغلت الاتجاهات الرومانتيكية في الإبداع الشعري وفي الصور الشعرية والنقد الأدبي في آثار مدارس التجديد - الديوان والمهجر وأبوللو - ومن هذه الاتجاهات محاولة استخدام الأسطورة كأداة لتوصيل الحقيقة التي يكشف عنها الخيال^(٢) الذي اعتبره الرومانتيكيون الوسيلة الأولى بل السبيل الوحيد لمعرفة الإنسانية لأن المعرفة الإنسانية بكافة جوانبها تقوم كما يقول كوليردج على عملية إدراك الذات نفسها في الموضوع وعملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة الخيال وفي الأساطير وهي من نتاج الخيال الاجتماعي للمصور الفطرية يتجلى إدراكنا للعالم بوعي يخالف وعيناً على ضوء العقل^(٣)

وقد قال بعض النقاد بأن الحركة الرومانتيكية حركة وثنية، لأن فيها رجعة إلى آداب اليونان غير أن استخدام الأسطورة لم يقتصر على الرومانتيكيين فقد عكف عليها الكلاسيكيون من قبل والرمزيون والرياليون ..

إن هناك تفاعلاً كان موجوداً منذ أقدم العصور بين كل الحضارات والشعوب التي ضمتها المنطقة العربية ، وما يقابلها على الشاطئ الأوربي ما كان مهناً للحضارة اليونانية فحضارة مصر وبابل وآشور وكنعان والفين والعبرانيين واليونان حضارات متفاعلة تركت آثاراً مختلفة في كل لغة وكل قبيل وأن تلمس ما يتخفى تحت اللغة الشعرية من أحاسيس الإنسان الأول ومعتقداته رهن بالعلم الكافي بكل هذه الحضارات فإذا ما وصلنا إلى علم كاف بهذه الحضارات وإلى علم كاف بنشأة اللغة العربية ، في هذا الجو المفعم بالتأثيرات المختلفة فإننا سنكون أقدر على قراءة شعرنا القديم والمعاصر على السواء .

(١) شعراء مصر ويثالثهم في الجيل الماضي طبعة ٣ ص ١٩٢ - ١٩٤ «المقتطف» .

(٢) د. محمود الربيعي - في نقد الشعر - صفحة ١١٢ ثم ١٢٣ وما بعدها .

(٣) كوليردج - د. محمود مصطفى يدوي - صفحة ٨٥ + غنيبي هلال - الرومانتيكية - صفحة ٧١ .

الأسطورة في الملحمة (أرواح وأشباح) :-

أثار هذا الأثر الفني مجموعة من المشكلات النقدية حوله فتساءلت الشاعرة نازك الملائكة عما أراد علي محمود طه أن يعد عمله الأدبي هنا ؟ أهو مسرحية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار ؟ ^(١)

وتتبع مثل هذه المشكلة من ارتباطنا بالأشكال الفنية في الشعر الأدبي الحافل بالقصيدة الغنائية وبالمحمة والمسرحية .. ولكل حدوده الفنية وقيمه التشكيلية وربما موضوعاته الخاصة ومراحل ازدهاره وفترات ذبوله أو موته كفن الملحمة الذي أصبح لنا من فنون الأقدمين فحسب بعد أن بعدنا عن العصور الأسطورية الأولى التي كانت تخرج بين البشر وعناصر الموجودات الأخرى وتخلط بين عالم الطبيعة وماوراء الطبيعة وترى حياة الآلهة متصلة بحياة الأبطال ... وتؤثر الأساطير في صمم الحياة القومية للشعوب ... وبذلك كانت عناصر الملاحم ، وموضوعاتها حية في التاريخ وفي الواقع مما يجعل السبيل مهاداً لإنشاء الملاحم ... التي كانت غالباً تتكون من تتابع العصور المتلاحقة حتي يأتي شاعر صناع كهوميروس فيجمع أطرافها المتباعدة ويصوغها في شكل متكامل .

وبصورة عامة فإنه يمكن القول بأن الأسطورة في الأساس هي فن الإنسان البدائي ، ومن الطبيعي أن هذا الفن يكون مزجاً فنياً من السحر والدين والتاريخ والتأمل والعلم ، على أن يصاغ هذا كله بطريقة خيالية مبسطة ، بحيث تبدو الأحداث كأنها أحلام طفولية في عصور خرافية وفي ضوء هذا تكون الأسطورة تفسيراً للوجود وللكون «إنها أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغَ بمنطقي عاطفي كاد يخلو من المسببات ، وقد امتزج فيه الدين بالتاريخ ، والعلم بالخيال ، والحلم بالواقع ، فكان الفن الإنساني الأول الذي جعله يعيش مع الجماعة بعلامات حمية حارة ، أملاً في تحقيق تكاثره الإنساني وسيادته على عالم الطبيعة العجيب » ^(٢)

.. ومع أن العرب من قديم قد عاشوا خصائص هذا العالم القديم ، وبعبارة أدق

(١) انظر : نازك الملائكة شعر علي محمود طه معهد للدراسات العربية العالية ١٩٦٤ ، ص ٣٤٣ .
(٢) الأسطورة : في شعر السياب . عين الرضا علي ص ١٨ ، ١٩ - دار المرائد العربي . بيروت .

عاشوا بعض هذه الخصائص إلا أنهم لم ينتفعوا تماماً بهذا العالم في شعرهم ، صحيح أنه كان هناك التفات إلى أسطورة زرقاء اليمامة ، وأن النابغة الذبياني قد التفت إلى هذه الأسطورة ، ووظفها في إحدى قصائده توظيفاً جيداً ، ولكن هذا التوظيف لم يتحول إلى اتجاه عام في الشعر الجاهلي ، وحين جاء الإسلام انصرف هذا العالم الأسطوري في ضوء المفاهيم الجديدة للإسلام ، ومن المعروف أنه في العصر العباسي حين كان هناك إقبال على ترجمة المنجزات العالمية ، نرى أن هناك انصرافاً متممداً عن الوقوف عند عالمي الملاحم والمسرح ، بل نرى أن هناك سخرية منه حين قيل عما تسرّب إلى العربية ، إن الذي يرضى عن هذا النوع من الأدب هو الأطفال والسيدات المعجّات .

ومن ثم لم ينتفع بهذا العالم إلا في العصر الحديث ، حين وجدنا اقتراباً من هذا العالم وانتفاعاً به من خلال العقاد والمازني وأبي شبكة ، وأبي شادي ، وعلي محمود طه ، فقد تعاملوا مع الأساطير الفرعونية ، واليونانية ، والرومانية على وجه الخصوص ، والجديد هنا هو أن علي محمود طه كان صاحب التأثير الواضح في هذا المجال في عدد من الشعراء يجيء في مقدمتهم بدر شاكر السياب ، فقد قرر أنه وقع تحت تأثيره ، وانتفع به في اتجاهاته (١)

وقد وجد شعرنا العربي المعاصر بين يديه تراثاً من الشعر الغنائي فحسب ووجد أن الملحة والمسرحية الشعرية قد ماتت أو ندرت في الآداب الغربية التي يتأثر بها . ومن ثم فقد حاول شعراؤنا إلى جانب الشكل المسرحي المحدد المعالم أن يطيلوا القصائد مستخدمين من فن المسرحية عنصر الحوار ، ومن فن الملاحم الاعتداد على الأساطير ومحاولة التقصي ، وتناول الآلهة أو الأبطال ... ومن القصيدة الغنائية ذاتية النزعة والأسلوب وفي مثل (أرواح وأشباح) نجد علي محمود طه يدير الموضوع حول أزمة بطله ، ولما كان شاعراً يهتم بفنه ، وبعلاقته بالإلهام الشعري ومثيرات هذا الإلهام وأهمها في رأيه وفي شعره (حواء) فإن بطله كان شاعراً وكانت قصته هي قصة اتصاله بالإلهام الشعري ، وحكاية صلاته بالتشعبة مع المرأة وقد شاء أن يوجد بطله في جو أسطوري وأن يتصل وجوده في (أرواح وأشباح) بمجموعة شخصيات معروفة في التاريخ وفي الأساطير سافو الشاعرة اليونانية الشهيرة ، المتدفقة بالقصائد الغنائية الحارة والعذبة التي كانت تقس الجمال أينما كان حتى لقد قيل إنها كانت تنتقي الفتيات الجميلات من بين تلميذاتها وتؤثرهن بحببتها وتجملهن موضوعاً لتجاربه الشعرية ، وتودعهن - لدى زفافهن - بأحر

(١) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ، عمود البعثة ص ٨٢ - ط بغداد عام ١٩٦٥

أغنيات اللوعة والحرمان ! .

وكتايب الراقصة الاثينية وهي هنا ليست راقصة الاسكندرية الشهيرة التي تركت بصماتها على الأدب العالمي وأقرب ما يتوارد إلى الذهن عنها قصة أناتول فرانس العظيمة (تاييس) التي صور حياتها الحافلة بالعشق والملاذات وقد انتهت صورة من النقاء الروحي والتطهر النفسي ، مسرعاً بها إلى الدير في أطراف الصحراء .

وكهرميس قائد الأرواح في العالم الآخر .. في الأساطير اليونانية وكا استعان في شخصيات «أرواح وأشباح» بهذه الاسماء الأسطورية والتاريخية استعان في نسيجه الشعري بالإشارة إلى أحداث تاريخية وأسطورية أخرى كإشارته إلى «مانا» وهو أعظم آلهة الطابو وأشداهم انتقاماً والطابو معناها المقدس وهي عقيدة بعض قبائل السود المنتشرين في شاطئ الملاج الأفريقي وبعض جزر الشرق النائية ومن الإيمان بها حلول روح القدس في جسد فتاة بارعة الجمال يسمونها «عدراء طابو» .

وكذلك إشارته إلى السامري الذي صنع العجل والذهب في غيبة موسى ليعبد بنو إسرائيل مشيراً إلى أن مجد هذا الشعب في الانفاس في المادة والبعد عن المثل العليا .

واورفيوس : إله الموسيقى في أساطير الإغريق ، الذي كان يحرك الجماد والنبات بألحانه وتبرع الحيوانات مستكنة عند قدميه ، ويروى أنه أبرع من عزف على القيثارة وكانت لألحانه خوارق المعجزات وأخضع الوحوش لنغماته .

ثم بليتيس الشاعرة الخرافية التي خلقها إبداع الشاعر الفرنسي «بيير لويس» وأفرد كتاباً لأشعارها المزعومة باسم «أغاني بليتيس» وهي مجموعة من الشعر الغنائي الذي يتحدث بالفزل المكشوف والحب الملتهب ، ويرمز إلى رغبات الجنس المكبوتة ، وهي صورة محرفة من الشاعرة سافو ، وقد ولدت في القرن السادس قبل الميلاد على شاطئ «الملاس» بالقرب من «باتقلي» ثم انتقلت في صباها إلى «لسبوس» حيث قضت حياتها في الحب والبؤس والتهتك ، وكانت معاصرة لسافو ومن صاحباتها الحبيبات .

غير أن هذه الشخصيات في (أرواح وأشباح) كانت مجردة عن ماضيها التاريخي والأسطوري لا تتحرك مثيرة له في نفوسنا بقدر ما تتحرك من داخل الشاعر وتعبّر عن نزعات لا صلة لها - تاريخياً وأسطورياً - بماضيها ، بل قل أنها لا تتحرك أصلاً ..

فالحركة التي تؤدي بالأحداث والشخصيات إلى النمو والتحول مفقودة أو تكاد في (أرواح وأشباح) لأنها لا تصنع شيئاً غير الحوار الذي أداره الشاعر حوله وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة كما أشرنا .

ومن ثم نجد الشكل بعيداً عن القصيدة الفنية بما فيه من مواقف وحوار وزوايا مختلفة للرؤية والتصوير ، وفي الوقت الذي نجده قريباً منها في دورانه على ذات الشاعر كما نجد (أرواح وأشباح) بعيدة عن الملحمة حيث لا توجد أحداث وأبطال أسطوريون وهي بعيدة عن (المسرحية) لفقدان الحركة والأحداث ... وبروز طابع الذات ، وأنعدام الخصائص النفسية للأشخاص الذين جرى بينهم الحوار ... لأنهم بأسلوبهم الشعري وصفاتهم غير المميزة يكادون أن يكونوا أصواتاً مختلفة لحوار الشاعر مع نفسه .

وقد أثارت نازك الملائكة مشكلة هي (متى تقع هذه المحاورات وأين) .

وقالت : -

وسيدهشنا أن نكشف أنها لا تقع في زمن الحياة الإنسانية لا ولا بعد الموت .. وإذن فمتى ؟ وهل يعرف الذهن زمناً آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث المسرحية ؟ وهذا موضع الإعجاب والتناقض ^(١) .

فإن هذا الحوار يجري قبل المولد وقبل الحياة الإنسانية ، لا في جنة آدم وحواء ، وإنما في مكان آخر يسميه الشاعر (ما قبل البعث) أو (ما قبل الميلاد) وإن لم يستعمل له هذا الاسم الصريح .. وذلك زمان لا يستطيع ذهنه أن يدركه ؟ يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتسكك بمفهوم واحد ثابت لفكرة (ما قبل البعث) بحيث يرتاح الذهن إلى شيء، يثبت عليه ولم يجعل مرور الإنسان بفترة (ما قبل البعث) هذه نوعاً من الزمن وقع في (ما قبل) هذا الوجود فعلاً ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون في (ما قبل) يتذكرون ما سوف يقع لهم بعده في هذا الوجود . وذلك متناقض ، فكيف يذكر الإنسان اليوم ما لم يقع له بعد في ثانيا الغد ؟ .. كيف يعقل أن نسمي الشاعر ، قبل أن يولد إنساناً .. يقول :-

وكانت حييائي محض اتباع فصارت طرائف من فنها ^(٢)

(١) شعر علي محمود طه - دراسة و نقد - ص ٣٥٢ معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ .

(٢) أرواح وأشباح - ص ٥٢ - طبعة ١٩٤٥ .

يقول الشاعر:

ومدوا العيون إلى فتنة تجسد في حيوان عجب^(١)

ويقابلها في القرآن الكريم الآية التالية: «فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار فقالوا هذا لهم وإله موسى فنسي»^(٢).

على أن استخراج وجهة نظر شاعر في قضية ما لا يتم إزاه مطولة كهذه إلا بالنظر في تراثه كله ، ووجهة نظره في الحياة بعمامة ذلك أن مثل هذه المطولة وإن كانت ذات الشاعر تشيع في صفحاتها فإن قدراً من الموضوعية يتسلل إليها بلا ريب فتحتل من ثم بآراء الشاعر وبما يناقضها نظراً لتعدد أشخاص الحوار أو أصواته ففي المطولة ذاتها ما يشير إلى أن شاعرنا يعتبر المرأة مظهراً من مظاهر الجمال الأسمى في الوجود ، حتى ليقارن بينها وبين الطبيعة في جلالها السرمدي وعظمتها المطلقة .

تقول الطبيعة بنتي وما	أحس لها بعض تأثيرها ^(٣)
أعند الطبيعة هذا الجمال	وفي حضنها مثل ألحان الحنان
إذا قيل لي هياك ملك الثرى	ودنيا الشباب وعمر الزمان
فالذي بالذي نلته	وما نشوتي برحيق الحنان
كرعشة روحي وهزاتها	وصدري على صدرها واليدان

فنحن نحمد المرأة روحاً وجسداً في هذه الآيات أجل وأغلى ما في الوجود لدى شاعرنا .. ومع ذلك فئة في كل امرأة مهوى .. فهي ليست روحاً خالصاً وليست متعة رائئة بلا مقابل ثمة - في علاقتها بالشاعر - مزالقي شقي - الجسد الذي يمتعه قد يرهقه الفتنة التي تثير إلهامه قد تحتويه وتمتصه جسداً وروحاً .. وفي كل فنان ذلك التوجس .. لأن في كل امرأة رغبة عارمة في امتلاك الرجل ولأن الطبيعة قد جعلته بيدها - أولاً وأخيراً - .

(١) أرواح وأشباح - ص ٤٢٦ - طبعة سنة ١٩٧٢ .

(٢) قرآن كريم سورة طه آية (٨٨) .

(٣) أرواح وأشباح ص ٤٤٩ - طبعة ١٩٧٢ .

وقد أعطى أفلاطون للإلهام الإلهي النصيب الأوفى في الإبداع الشعري بينما عاد به أرسطو إلى جانب الإلهام التمرس والمعاينة .. وقد ظل هذان الرأيان يتقاسمان المذاهب ووجهات النظر - ووجدنا شاعرنا هنا لا يعتنق فحسب وجهة النظر القائلة بالإلهام الشعري بل يذهب إلى تجسيد هذا الإلهام ومحاولة تصوير رحلة ميلاده .. كما نجد شاعرنا يعتبر صلة الفنان بالمرأة أخصب العلاقات الإنسانية وأكثرها إثارة للخيال والإبداع الفني .. برغم ما يتهددها فيما يرى من اندماج الفنان في ممارسة جسدية تنهك حيويته وتنضب طاقته الروحية .

ولقد لقيت نازك الملائكة حذر هذا الرجل من تجربة الجسد بغضب حين ظنت أن علي محمود طه بذلك يزدرى الغريزة الجنسية وهذا الإزدراء هو الذي يجعله يسمى (المرأة) بالحية الخالدة والخالطة وأن هذه فكرة مسيحية لا إسلامية وأن علي محمود طه يؤمن بأن الفن عالم طاهر يلطخه الوقوع في أحاييل الغريزة الجنسية والحقيقة أن كلتا الفكرتين إزدراء الجسد وتدنيس الجنس للفن غير بعيدتين عن فن كل شاعر عظيم .

فإن مثل هذه النظرة للمرأة من الحب الجارف لها والإحساس بالخوف من هذا الحب نجدها لدى كل الفنانين الحسيين الذين تعصف بهم شهواتهم العنيفة أمثال بيرون وبودلير .. الذين قنعوا بجمال المرأة على غرار ما فعل علي محمود طه .. ونشروا بين يديها آيات التجديد وصرخات الاحتجاج ..

وقد تعرضت هذه الخاطرة الشعرية فيما يتخيل الشاعر - قبل البعث - إلى لقاء مع مشيرات وحيه ، وإلى حوار حول قيمة وجوده ، وقيمة وجود الفن بعمامة ، وقيمة المحتوى الشعري الذي توحى به الأعمال الفنية الدائرة حول المرأة ودور المرأة في الفن وعلاقتها بالفن كصدر الهام له باعتباره شاعراً ومصدر متعة له باعتباره إنساناً .

وكل هذه نوازع نفسية مشروعة ، تلح على كل شاعر ، وتستأثر بعقله الباطن وأحلام يقظته وأحياناً يصفها الوعي على مشرحة النقد ويتناولها علماء الاجتماع والتحليل النفسي والفلاسفة بالشرح والتحليل واستنباط المباديء والتوجيهات ..

وقد كان علي محمود طه معبراً عن وجهة النظر التي تقول إن الفن الحقيقي الهام وهذا

اعتقاداً منه بنظرية الفن للفن ، ويعتقد أن الفن الهام يأتي للشاعر من قوة عليا .. وهي نظرية عميقة الجنور في الآداب العالمية وفي الأدب العربي أيضاً ، ففي الآداب العالمية نماها في مفتتح إلياذة هوميروس وفي الأدب العربي ما شهر عن العرب في عهدها الأسطوري من أن لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه بل جعلوا الشياطين قبائل كقبائل العرب وقد ذهب خيال العرب بعيداً في هذا التصوير ، وليس له معنى سوى الرمز - أسطورياً - إلى اعتقاد الشعراء على الإلهام ولهذا كانت الشياطين لكبار الشعراء دون صغارهم فكان الشيطان هوالجنى ، أي الروح المستترة وهو مصدر العبقريّة نسبة إلى عبقر وهو واد يسكنه الجن وخير من أشاد بالإلهام وبوساطة الشاعر الإلهية ، هو أفلاطون^(١)

فإذا به يسمع صوتاً من السماء يأتيه في موج من الأنغام الشجية :

بـل البعث أذنن المـعدة فـللا تلحنن ولا تنهم^(٢)
هي الآدمية طـافـت بهن وتلك غرائزها والطباع

ولا عجب أن يكون وجود بواعث الإلهام سافو وتاييس وبليتيس على معرفة بما يحدث في الأرض من الشعراء وأن تطلع أحدها من الأخرى وقد أفعمت غضباً ، على فق شاعر يحملها عبه أوزاره :

ترشفها خـمة فـسانتشى فـألقمها مرأثـاره^(٣)
أنـالته أجـل أزهارها فـسأهدى لها شر أزهاره ؟

فصلتني بالشاعر كصلة الهامه الشعري به هو من صميم كيانه وهو يعد كأن له وجوداً محسوساً مستقلاً عنه .. وحياة خاصة به .. تتيج أن تجسده من ناحية ، وأن تتحدث عن ذكرياته بالشاعر وبالحياة على الأرض من ناحية أخرى وبذلك تتكشف حقيقة الزمن الذي دار فيه الحوار ويتضح معنى (ما قبل البعث) على أنه حياة الخاطرة الشعرية قبل

(١) د. غنيمي هلال - النقد العربي حديث طبعة ٢ ، ص ٣٧٢ ، ٣٧٤ .

(٢) أرواح وأشباح - الرجل - ص ٤٦٠ ، ٤٦١ - سنة ١٩٧٢ م .

(٣) أرواح وأشباح - في السماء - ص ٤٠٠ ، سنة ١٩٧٢ م .

أن تنبثق من ذات الشاعر المبدع ويصير لها ميلاد جديد وحياة في دنيا البشر .. وهو ما عبرت عنه (أرواح وأشباح) باكسابها جسداً محسوساً في نهايتها فما جسد الخاطرة الشعرية إلا هيكلها اللغوي .

ماضٍ حر يتحدث عنه ، لأنه لم ينفصل في الحقيقة عن ذلك الشاعر القابع في صفاء نفسي منتظراً عودة الوحي وأن يكون قد وصل إلى درجة من التجسد تتيح الحديث عنه كحديث عن شاعر .. فأبي ميز للشاعر عن بقية البشر إلا هذا الإلهام الشعري أو أن تكون له من عنق الصلة بصاحبه إلا هذا الإلهام الشعري أو أن تكون له من عنق الصلة بصاحبه ما يبيح المزج بينهما في الحديث .. وكلا الباعثين صحيح في معاملة (الخاطر الشعري المتجسد) كشاعر له وجوده الحقيقي على الأرض وله حياته وآثاره وتاريخه ..

بينما هو في ذات اللحظة كإلهام شعري يعاني لحظة الميلاد وتراه الحوريات فما قبل هذا الميلاد كما قالت نازك .. وهن أيضاً يلتقين به في ذات الموقف حيث يوشكن أن تؤنهن الكلمة بالبعث ، وينتقلن من عالم المثال إلى عالم الواقع وتشوب طبائعهن ما في هذا العالم من نقص واضطراب ومن توزيع الأهواء وتضارب العواطف ... حتى يتحدثن عن الفق الشاعر حديثاً يشوبه الكثير من كيد المرأة وأثرها ، يحار إزاءه هرميس^(١) فيقول :

أفي عالم الروح تفشو الظنون وينطق روح هـذا الكلم
أسائل نفسي ... أشيطانة توسوس لي أم مـلاك أم
أم الشـك أذنبي بالـصرا ع ؟ أم حـل في غضب المنتقم

شيء يأتي من عل وكل ما يأتي من هذا العالم المثالي ليحل في أرضنا وليتجسد وجوداً يصيبه ما يصيبه من الرهق والتوتر لأنه سينسلخ عن (مثاله) أولاً ، ولأنه سيكتسي بلحم الحياة ، ودما .. ثانياً .. أو سينتقل من عالم المثل بكل كاله وجهائه إلى عالم بشري بكل ما يشوبه من نقص وما يعمريه من فناء .

هنا يكون الشاعر قد جسد لنا الإلهام الشعري ، الذي يسري به هرميس - قائد الأرواح في العالم الآخر - إلى حيث يعاني تجربة البعث والميلاد ومن ثم فيأتنا مع «فنان

(١) أرواح وأشباح - الرجل - ص ٤٦٠ ، سنة ١٩٧٣ م .

أذنته الكلمة بالبعث في عالم الأرض وقد صحبه هرميس إله الوعي حق يجوز به أقطار السماء فيران في طريقها بحوريات انطلقن في سمرهن في انتظار بعثن^(١) .

ثم يبدأ الحوار بين سافو وتاييس وبليتيس^(٢) ، والجمال كله مجال تجسيد للإلهام الشعري الذي أصبح فناً أذنته الكلمة بالبعث ، وليثرات هذا الإلهام اللواتي أصبحن : سافو وتاييس وبليتيس ، وقد اختفى شخص الشاعر المبدع في زاوية من زوايا وجوده على الأرض وترك لنا خواطره وأحلامه متجسدة في صور تتحرك بالحدس لا بالحواس وتتحرك كأنها تتحرك في وجود طبيعي على نحو ما تتحرك الصور والشخوص في أحلامنا ومن ثم فلا عجب أن يكون للإلهام الشعري بعد أن تجسد له ناظر يصير به وتلك كانت من مميزات نازك الملائكة وأن يكون في لحظة ما قبل البعث أو ما قبل الميلاد على نحو ما تحدثت أرواح وأشباح ثم أن يكون له غير أن عملية الإلهام هذه ليست إلا ميلاداً ككل ميلاد .

ومن ثم فإن روح الشاعر ستصعد مع ربة الشعر إلى ذلك العالم المثالي حيث نشهد ميلاد (التجربة الشعرية) أو هبوط روح الإلهام الشعري إليه ..

وهي ليست غريبة عن هذا العالم فقد كانت فيه قبل أن يوجد الشاعر على الأرض ...

نمت فيه بين بنات السديم	وشبت مع الفلك الدائر ^(٣)
تلقن سيرتها في الحياة	وتنطق بالمثل السائر
وترسم أسماء علمت	من القلم المبدع القادر
مشاهد شتى وعنها العقول	وغابت صواها عن الناظر
وجود حوى الروح قبل الوجود	وماض تمثل في حاضر

فهل هناك وجود يحوي الروح قبل وجودها ؟ أتصور أن هذا أمر غير منطقي ولا يقبله العقل .

(١) أرواح وأشباح - المقدمة الثرية لتقصيدة في السماء الحوارية التي دارت بين سافو وتاييس وبليتيس ص ٣١٧ .

(٢) أرواح وأشباح - قصيدة في السماء الحوارية التي دارت بين سافو وتاييس وبليتيس ص ٣١٧ طبعة ١٩٧٢ بيروت.

(٣) أرواح وأشباح ص ٤٠٥

وتخلق التجربة الشعرية ، أو هبوط الإلهام الشعري من ذلك العالم هو معاناة لعملية ميلاد جديدة يمر بها هذا الإلهام .. وفي هذا تجسيد للإلهام وإبراز لوجوده مستقلاً أو كان له وجوداً عن الشاعر فليس هو بالحواطر أو الإحساسات النفسية ، ولكنه أجل .. ويخلصنا من كل هذه التناقضات التي مررنا بها مع نازك وقد كان لها من صدق الحس الشعري ما جعلها توهن من شأن التخريجات التي لجأت إليها ..

فالمطولة تؤكد أن الشاعر مر بحياة حقيقية وأنه يتحدث عن ذاته هو لا ذوات الشعراء الآخرين .. وإن كان يلقي ظللاً على فكرة الشاعر النموذج الذي ينطوي موقفه على اتجاه لمواقف الشعراء بعمامة أو الفنانين بعمامة لأنه أشرك غير الشعراء في ذات المشاكل التي عرضها .. ومن ثم فهي قضية كل شاعر أو كل فنان وإن كانت - بالدرجة الأولى - قضيته الخاصة ..

إذن فما هي قصة الزمن .. وما هو زمن البعث ؟ والراوي يقول في مقدمة المطولة :

إلى قِـة الزمن الفـابر	سمت ربة الشعر بالشاعر ^(١)
يشق الأثير صدى عـابر	وروحاً مجنحة الحـاطر
مضت حرة من وثـاق الزمان	ومن قبضة الجسد الأسر
وأوفت على عـالم لم يكن	غريباً على أمـها الدابر
تلقن سيرتها في الحياة	وتنطق بالمثل السائر

ولنفهم هنا أن ربة الشعر وافقت الشاعر لحظات صفائه النفسي وتبنيه لعملية الإبداع الفني .. لتلهمه الشعر ..

ولكن هل ثمة خلل زمني فعلاً في هذه المطولة ؟
إن نازك ترى أن المسرحية كلها قائمة على إزدراء الشاعر للجنس ومن ثم يؤدي استسلامه له إلى الندم وحسراته^(٢) .

(١) أرواح وأشباح ص ٣٥

(٢) شعر علي محمد طه - دراسة ونقد - ص ٣٥٤ نازك الملائكة معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ م .

ود. مندور يقول إن جماع الملحمة هو علاقة الفنان بالمرأة .

غير أنا نرى أن جوهر (أرواح وأشباح) هو علاقة الشاعر بالإلهام الشعري وبمثيرات هذا الإلهام وأهمها بالنطبع (المرأة) كمنظر رائع من مظاهر الجمال .. وهو إله الفن الأوحده كما قال الناقد التأثري مارون عبود^(١) وهي فكرة رومانسية كما نرى وغير بعيدة عن علي محمود طه الرومانسي الفزعة والفن . نجسها في أقوال الرومانسيين واتجاهاتهم على نحو ما يقول كيتس (الجمال هو الحق والحق هو الجمال ، هذا هو كل ما ينبغي لك أن تعرفه على الأرض ، وهذا كل ما تحتاج إلى معرفته) .

فهل يصلح هذا التفسير مدخلاً جديداً للمطولة ينتفي معه ما رأته نازك من حيرة إزاء الزمن ؟ .

كما أنه اشاراته الى قصة موسى مع ابنتي شعيب في أرض مدين حين سقى لها قرآنية المصدر^(٢) ويقول الشاعر في هذا المعنى :

رأيت الرجلـة كل الجمال	هو الرجل في المزدحم ^(٣)
تراه على النبع يعلـي الفطاه	ويـدلي السـدلاء ويسقي الفـم
ويحـمدو العـذارى إلى دارهن	حيـ الخطى «موسـى» القـدم

وكذا إشارته إلى حيات موسى إذ يقول :

دعى الـوم سافـو ولا تحقري	بليتـس معـجزة الشاعـر ^(٤)
فـا نتقيـه بجيـاتنا	إذا هو ألقى عصا السـاجر

(١) الشعر العربي بمد شوقي - د. مندور - المجلد الثانية ص ١٣٢

(٢) مجاهدون ومجترون - مارون عبود - ص ١٠ بيروت .

(٣) القرآن الكريم - سورة القصص من آية ٢٢ إلى آية ٢٨ .

(٤) أرواح وأشباح ص ٤٥٨ طبعة ١٩٧٢ .

(٥) القرآن الكريم - سورة طه من آية ٦٥ إلى آية ٦٩ .

فإن قصة الحيات ^(١) على هذا النحو قرآنية صريحة .. ويبدو أن علي محمود طه من خلال إنتاجه هنا .. لم تكن التوراة من بين مصادره الفنية .

وهناك أيضاً بعض الإشارات المتناثرة من الأساطير اليونانية في بعض القصائد مثل ذكر كيوييد ^(٢) في قصيدة مخدع مغنية .

ولكن إذا نحن تأملنا (أرواح وأشباح) لم نجد لها تعمد على مادة معينة من الأساطير اليونانية بل هي جمعت من مجموعة من المصادر فكانت سافو الشاعرة من التاريخ اليوناني وكانت جليتييس من إبداع الشاعر الفرنسي (بيير لويس) فهي مخلوق في أسند إليه الشاعر مجموعة من الأشعار بعنوان (أغاني بليتييس) تتحدث عن الحب الملتهب والغرام العنيف ورغبات الجنس الحارقة وكانت تاييس راقصة أثينية ، ولدت قبل الميلاد بأربعة قرون وكانت فاتنة مرحة حتى اسكرت بأنوثتها شبان أثينا وكانت صاحبة فن في حياتها وغواية أرباب الخيال ، وأفذاذ الرجال وكان (هرميس) وحده من آلهة الأساطير الذى ضمه الشاعر إلى هذه المجموعة من الشخصيات الملفقة في لقاء حول الحديث عن الفن وصلات الفنان بالمرأة وحيرة الفنان الدائمة بين الولاء لها كثيرة للإلهام والنقمة عليها لرغبات الجسد .

وقد رأينا توفيق الحكيم يعالج مشكلة الفنان في مسرحية «البجاليون» التي كتبها سنة ١٩٤٢ والتي يصور فيها صراع الفنان مع فنه لاستلاب مفتاحه وامتلاك الأسلوب وصراع مع ملكاته وغرائزه والقوى الداخلية في نفسه ثم صراع مع المصائر والأقدار أو القوى الخارجية التي هي الآلهة . وأحسب أن شاعرنا علي محمود طه تأثر بمسرحية (البجاليون) للحكيم .

وكان الحوار في حد ذاته عذباً ورائعاً وزاخراً بالإبداع وقد شاءت دقة الشاعر في اختيار شخصياته أن يفرق بين تاييس غانية الاسكندرية وتاييس راقصة أثينا الأقل شهرة ويؤكد أنه يريد الثانية لا الأولى ...

لماذا اختار الشاعر هذه الشخصيات بالذات ، وما هي العلاقات الجديدة التي وضعهم

(١) أرواح وأشباح ص ٤٢٦ طبعة ١٩٧٢ .

(٢) يقول الشاعر علي محمود طه (نام في باهه العزيز كيوييد ولكن في كفه المفتاح ديوان الملاح الثالث ص ١٤١ .

داخلها في عمله الفني هذا ؟ وما هي صلة كل منهم بماضيه التاريخي والأسطوري ؟ هذه الصلة التي كان من الممكن أن تثري عمله هذا بالأحداث والذكريات وأن تطوره إلى عمل فني متشابك الصلات واختلاف المنازع وأن تدخل هذه الشخصيات في إطار حكاية من حكايات الأساطير اليونانية الشهيرة بطريقة فنية ، يستشف من علاقاتها ومن تطور الأحداث بها وجهة نظر كل منهم في القضية التي أراد الشاعر عرضها لا من خلال حوار مباشر في موقف - ساذج كالذي أوجدتم فيه الشاعر بل من خلال مجموعة متشابكة من الأحداث تحدد معالم الشخصية واتجاهاتها وفي حياة أي من هذه الشخصيات بعض ما كان يستطيع أن يمد شاعرنا بالحركات والأحداث فراقصة أثينا أو غانية الاسكندرية أو سافو الشاعرة قد تعرضت للحيرة بين الروح والجسد وفرضت ظروف حياتها عليها حين السمو بفرائرها واستشفاف المعاني العليا في الجمال كما فرضت عليها حيناً آخر الضعف أمام الغريزة والانسياق وراء الجسد والتبس عليها الأمر أحياناً ، كما يلتبس على كبار الفنانين ومنهم شاعرنا علي محمود طه فلم تعرف أين الخير وأين الشر أيها متع الروح وأيها متع الجسد .. ألم يقل شاعرنا علي محمود طه في قصيدة من قصائده محاولاً الخروج من هذه الحيرة :

إن أجسادنا معابر أرواح إلى كل رائح فتان
أنا أهوى روحية العالم المنظور لكن بالجسم والوجدان^(١)

ثم كانت وقائع حياتهم من الطرافة ومن الإثارة ما يتيح لشاعر أن يستقي منها ما يوشح صلات عمله الشعري بالحياة ، ويعمق دلالاته النفسية والفكرية .

أما الإله الذي اختاره من بين آلهة الأساطير فهو (هرمس) وكان كما أورد الشاعر (إله اللصوص والمنافسات ، والقطعان ، والبلاغة ، والموسيقى ، والوحي ، ومبتكر جميع الفنون ومخترع القيثارة في طفولته وتروي الأساطير حوادث كثيرة عن رجولته ومغامراته الغرامية وهو ابن الإله جوبيتر وزوج أفروديت آلهة الصباة)^(٢) .

(١) ديوان شرق وغرب قصيدة فلسفية وخيال ص ١٢٢ ، طبعة ١٩٤٧م .

أرواح والشباح ص ٣٨٨ - طبعة ١٩٧٢ .

فهرميس بذلك شخصية خصبة متعددة الجوانب ، حافلة حياتها بالأحداث والوقائع
غير أن شاعرنا لم يفد من كل ذلك شيئاً لأنه لم يضع الشخصية في إطارها التاريخي وإنما
أراد أن يمنح شخصيات (أرواح وأشباح) وجوداً مستقلاً يعطيها أبعاداً نفسية جديدة
مبعتها الحوار والأحداث والحركة والحياة ، وجعل شخصية الشاعر بلا هوية .
ولا ننكر على شاعرنا علي محمود طه بأنه جسد روح الإلهام الشعري حين وضعه في
جو أشبه ما يكون بأجواء الأساطير وقد جعلنا نستشعر قشعريرة البعث لحظة التقاء
العنصر الإلهي بالعنصر البشري .

إذ يقول :

أفي عالم الأرض بعث جديد	أم اليوم مثله الخاطر ^(١)
نعم هو روح جميل الإهاب	ينيل الروح جناحي ملك
لقد كف عنيسه برق فـ	ر بنـنا دوق أن يبصر ^(٢)
لنا مثله في غد غشيمة	إذا ما حللنا رحاب الثرى

وأخيراً وبعد أن استعرضنا (أرواح وأشباح) بصورة مفصلة لنا أن نتساءل ما مدى
الإفادة من المادة الأسطورية والتاريخية التي أراد علي طه أن يشكل عمله الفني من
خلالها ؟ .

وللإجابة عن ذلك نستطيع إن نقول أن جوهر الاستفادة المعاصرة من المادة
الأسطورية يكاد يكون مفقوداً في (أرواح وأشباح) من استعراضنا لها ولكن من العدل أن
لا ننفل جوانب جمالية أخرى ففي (أرواح وأشباح) صور شعرية مبتكرة ولوحات فنية
اجتمعت إلى جمال النغم وروعة التعبير فضلاً عما في هذا الأثر الأدبي من انشغال وتدقيق
وكان الشاعر لا يبذل جهداً في صياغة أبياته ولا تكلفاً وإنما تأتيه غفو الخاطر وهذه
اللوحات نراها تصور علاقة الفنان بالمرأة تصور تقديسه لجمالها ، وحنقه على غائزها ،

(١) أرواح وأشباح ص ٣٦٩ طبعة ١٩٧٢ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٣٦٩ طبعة ١٩٧٢ .

وأن نجد حواراً ذكياً حول جوانب الإثارة في الرجل من وجهة نظر المرأة .. ومعزراً لدى الفتنة بذكائه ونبوغه ورقة قلبه وحنانه أو الفتنة بجسده الفارغ ومعزراً للتكوين النفسي للشاعر من (التقص والتألم) وإحساسه بالكون ورسالته في الحياة إذ يقول :

ففي عقله حركات الزمان	مصورة وحدود المكان ^(١)
وفي قلبه أعين ثرة	بها النار طباغية
وفي كل خاطر نيزك	يشق سناء حجاب الزمان
إذا ما هوت ورقعات الخريف	أحس لها وخزات النسيان
وإن سكبت زهرة دمعاً	فن قلبه انحدرت دمعان

عوالم جياشة بالني ودنيا بأهوائها تضطرب^(٢)

إلى غير ذلك مما وجدناه في (أرواح وأشباح) وأعجبنا بالشعر كتصايد غنائية ذاتية وبما أضفى على الشعر جلالاً وسجراً وعمقاً وموسيقية هو استعمال (وزن التقارب) لأن وزن هذا البحر يمتاز بالموسيقية كما تقول نازك الملائكة^(٣) أما محمد مندور فيرى أن التقارب أخف وأهزل وانغم من أن يحتوي فكرة فلسفية^(٤) وفي رأيه أن الشاعر الذي ينظم بفطرته وتنساب ألفاظه ومعانيه بلا أدنى تكلف لا يجد حاجة للتفكير في البحر الذي يستعمله في قصيدته وإنما البحر يوجد نفسه في القصيدة ولو اضطر الشاعر إلى التفكير في الوزن فإنه يعتبر شاعراً متكلفاً ذا صنعة ولأصبح شعره خالياً من أية عاطفة وصدق .

... فإذا نظرنا إلى الجانب الإيجابي عند الشاعر حين تعامل مع هذا العالم الأسطوري نجد أنه كان قاعدة وقف عليها شعراء الشعر الحر ، حين انتفعوا بهذا العالم ، والتفتوا إليه التفتاته واضحة ، بحيث أصبح مكوناً هاماً في نسيج هذه النوعية الجديدة من الشعر ، وبحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من تجربة رائد من رواد الشعر الحر هو بدر شاكر السياب .

(١) أرواح وأشباح ص ٤٢٩ طبعة ١٩٧٣م

(٢) أرواح وأشباح ص ٤٢٩ طبعة ١٩٧٣م .

(٣) شعر علي محمد طه دراسة وتقد ص ٣٦١ طبعة ١٩٦٤ معهد الدراسات العربية العالية .

(٤) الشعر المصري بعد شوقي د. محمد مندور ص ١٢٨ .

الفهرس

الافتتاحية ٥

اللفة :

من كناشة النوادر

- ١١ أ. عبد السلام هارون
الدلالة التاريخية واللفوية لكلمة « عرب »
- ٣٥ أ. د. عبد العال سالم مكرم
نظرية جديدة في دلالة الكلمة القرآنية
- ٦٣ أ. د. عبد الصبور شاهين
احصاءات الكمبيوتر لجذور اللغة العربية
- ٧٥ أ. د. أحمد مختار عمر
في الظواهر الصوتية
- ٨٩ أ. د. عبد العزيز مطر
الدلالة الزمنية لفعل الأمر
- ١٥٧ أ. د. فاضل صالح السامرائي
عين المضارع بين الصيغة والدلالة
- ١٦٩ د. مصطفى النحاس
البحر المنبسط ... اكتشاف بحر شعري في دوائر التحليل العروضية
- ٢٠٩ د. أحمد فوزي المهيوب
قدرة اللغة العربية على الاستيعاب والتعبير والأداء
- ٢٢١ د. محمد عبد الرحيم الحمان

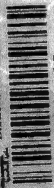
الأدب

- قضية الشكل والمضمون في الشعر عند طه حسين
 أ. د. عبده بدوي ٢٤١
- الرمز في القصيدة الحديثة
 أ. د. محمد فتوح أحمد ٢٧٣
- حركة إحياء التراث العربي في العراق
 أ. د. سامي مكي العاني ٢٩١
- أثر البحر في الشعر الشعبي الكويتي
 د. عبد الله العتيبي ٣١١
- إضاءة على محاولة صقر الرشود القصصية
 د. سليمان الشطي ٣٥٣
- الثعالي وكتابه « يتيمة الدهر »
 د. سهام الفريح ٣٨٣
- رمز الأسد بين البحري والمتني
 د. نسجة الغيث ٤٠٩
- الأسطورة في العالم الشعري لعلي محمود طه
 د. سعاد عبد الوهاب ٤٢٥
- الفهرس ٤٤٦

بحوث في اللغة والأدب بقلم

أ. عبد السلام هارون
أ. د. عبد الغال سالم
أ. د. عبد الصبور شاهين
أ. د. أحمد مختار عمر
أ. د. عبد العزيز مطهر
أ. د. فاضل التامرائي
د. مصطفى النحاس
د. أحمد فوزي الهيب
د. محمد السمان
أ. د. عبده بدوي
أ. د. محمد فتوح احمد
أ. د. سامي مكي العالاني
د. عبد الله العتيبي
د. سليمان الشطي
د. سهام الفتيحي
د. نسيم الغيث
د. سعاد عبد الوهاب

Bibliotheca Alexandrina



0401880

مكتبة الإسكندرية

ALEXANDRIA - EGYPT